PRÉFACE

Dès le moment où le programme de l'ouvrage collectif *La Wallonie. Le Pays et les Hommes* a été conçu et que les responsabilités des directeurs scientifiques ont été définies et réparties, ceux-ci sont immédiatement tombés d'accord sur un point essentiel : si les trois volumes consacrés aux lettres, aux arts et à la culture formaient le complément naturel et nécessaire des deux premiers, leur conception comme leur réalisation devaient être menées en toute indépendance d'esprit et n'étaient pas nécessairement liées par la structure et l'orientation des chapitres antérieurs dans lesquels l'accent avait été mis avec force, par une équipe homogène, sur les aspects politiques, économiques et sociaux de l'histoire des provinces wallonnes.

Indépendance et autonomie ne signifient pas que les trois responsables ont travaillé dans l'ignorance de leurs projets respectifs. Différents contacts leur ont permis de s'assurer de la marche de l'ensemble. D'autre part, les directeurs des trois volumes culturels ont pu disposer des épreuves des volumes historiques. Cette coordination était d'autant plus utile que certaines matières, traitées dans la perspective de l'histoire proprement dite, ont été, parfois, reprises dans notre domaine. Avec cette nuance, capitale il est vrai, qu'elles l'ont été sous un éclairage différent. C'est ainsi que les périodes celtique et romaine ont été réétudiées en insistant sur les faits artistiques et culturels qui, à travers les siècles, ont contribué à modeler le visage spirituel de la Wallonie d'aujourd'hui. L'excellent chapitre consacré par André Dasnoy aux Mérovingiens nous a considérablement facilité la tâche, puisque l'on a pu se contenter de ne mettre en valeur que ce qui est caractéristique de la civilisation mérovingienne, à savoir les armes, l'orfèvrerie, les bijoux.

Les considérations relatives à la préhistoire ne figuraient pas dans le premier volume historique. Nous avons estimé qu'elles avaient place dans le nôtre, notamment parce que ces époques éloignées, encore trop mal connues, ont fourni le substrat lointain de la Wallonie : on peut établir tout naturellement, par exemple, le lien existant entre les carrières d'extraction du silex à Spiennes au temps du paléolithique et les industries d'extraction qui vont creuser le sol wallon depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.

Notre équipe, à nous, ne se voulait pas homogène et elle ne travaillait pas, non plus, sur une matière où l'on pouvait modifier systématiquement la perspective. Nous sommes partis de deux réalités fondamentales : la constitution nouvelle de la Belgique, en 1971, a donné force légale à la région wallonne, considérée ainsi comme réalité historique; c'est dans le cadre géographique actuel de cette Wallonie que s'inscrit notre entreprise, soucieuse de dresser, pour la première fois, le bilan le plus complet possible, le plus objectif aussi, des cheminements de pensée et d'expression qui ont, finalement, abouti à la cristallisation et à la prise de conscience que, désormais, nous percevons.

Un tome entier — le premier — englobe les plus anciennes civilisations ayant vécu sur notre sol jusqu'à la fin du XV[e] siècle, moment qui intéresse spécialement l'histoire générale de l'Europe médiévale et celle de nos régions. La matière en est abondante et riche à plus d'un titre. C'est dans cette époque que s'est opéré, notamment, le choix du critère qui, en général, constitue un des facteurs sociologiques les plus déterminants : la langue.
Nous sommes devenus 'Wallons' parce que nous avons opté pour la latinité. La langue vernaculaire, celle du peuple, sera un dialecte roman, rattaché comme le picard, ou le lorrain, ou le francien, au groupe des parlers où, pour exprimer l'affirmation, on emploie le terme *oï(1)*. La langue des lettrés, langue écrite, se rapprochera davantage du français. Dans ce domaine, une littérature s'ébauche, plus ou moins intéressante selon les contrées ou les matières traitées. Parmi celles-ci, trois points forts vont se marquer : après l'épique, qui n'a guère laissé de traces écrites, il y aura le théâtre religieux et, surtout, l'histoire.
Mais, c'est principalement le domaine de l'art, on le verra, qui nous prodigue une richesse extraordinaire. Après la modestie de l'époque préhistorique, la période gallo-romaine et la période mérovingienne ont livré des trésors dont quelques-uns ont déjà illustré certains chapitres historiques. Que dire, maintenant, du domaine royal par excellence, de l'art mosan qui couvre plusieurs techniques? Tant d'expositions, tant de livres d'art ont déjà célébré sa précoce perfection! On comprendra que notre premier volume se soit attaché particulièrement aux aspects spectaculaires de cette iconographie exceptionnelle dont la richesse même rendait difficile le choix des œuvres à reproduire. Nous ne nous sommes pourtant pas limités aux exemples les plus classiques, ayant à cœur d'offrir à nos lecteurs des aspects beaucoup moins explorés.
Une place fort importante a été réservée également à l'architecture (mal connue) et à la sculpture (plus mal connue encore) du pays wallon médiéval. Dans ce dernier domaine, l'un de nos collaborateurs a constitué, pour la première fois, un véritable *corpus* dont les esprits seront surpris et charmés.
Enfin, ce premier volume contient encore — outre l'apport scientifique, remarquable — la naissance et l'illustration de la peinture et de la tapisserie tournaisiennes.
Notre tome II sera consacré aux XVI[e] et XVII[e] siècles, où il y a encore tant à explorer, au XVIII[e] siècle si savoureux dans certaines de nos régions, au XIX[e] siècle où s'affirme l'originalité wallonne, et qui se prolonge jusqu'aux lendemains de 1918.
Enfin, un tome entier — le troisième — concernera la Wallonie moderne. Cette fois, notre pays prend de plus en plus conscience de sa spécificité. Comment une

place particulièrement importante n'eût-elle pas été réservée à une vie où lettres, arts, culture, esprit scientifique, s'affirment aussi bien dans les cadres traditionnels que dans de nouveaux domaines?

Le contenu de notre travail, notamment dans le premier volume, avait déjà fait l'objet de synthèses parues dans des travaux antérieurs. Mais, comme aurait dit Pascal, si le détail de ce que nous exposons n'est pas neuf, l'ordre et le cadre dans lesquels on le présente sont différents.
En traitant une histoire culturelle de la Wallonie, il était impérieux de bien circonscrire sa vision et de ne tenir compte objectivement que des faits qui se sont déroulés dans les régions qui la constituent aujourd'hui même, dans sa modernité. Nous ne sommes pas pour l'annexion, n'en ayant pas besoin. D'autre part, pourquoi condamner le déterminisme de Henri Pirenne pour la Belgique si c'est pour en reconstituer un autre sur le thème: la Wallonie?
Cette obligation d'objectivité que nous nous sommes donnée n'a pas été sans engendrer quelque perplexité chez certains de nos collaborateurs.
À cet égard, le cas de la Principauté de Liège est tout à fait typique, puisque ce grand corps déchiqueté qui allait de Couvin (dans le sud du Hainaut) à Brée (dans le nord du Limbourg) a toujours été bilingue (franco-flamand). Allions-nous donc, sous prétexte que la Principauté de Liège constitue un des pôles de la Wallonie, comme le Hainaut en constitue l'autre, traiter dans l'art mosan, par exemple, ce qui relève du domaine linguistiquement flamand? Non. Nous nous sommes abstenus de toute incursion dangereuse sur le territoire d'autrui, nous montrant même fort circonspects à l'égard de ce cas particulier que constitue Bruxelles. À nos auteurs, nous avons recommandé de penser à l'axe 'autoroute de Wallonie', c'est-à-dire en suivant la direction ouest-est, de Tournai à Verviers, qui double, d'ailleurs, le tracé de l'ancienne chaussée romaine de Bavai à Cologne.
Cependant, notre constant souci a été de ne pas enfermer les régions formant la Wallonie dans un espace culturel clos, ceinturé d'une sorte de muraille, ce qui n'a jamais correspondu, d'ailleurs, à la réalité historique. Pays de confins, nous sommes et nous restons pays d'ouverture. La civilisation qui s'est développée dans le bassin de l'Escaut à partir de Tournai, dans le bassin de la Meuse à partir de Liège, a toujours été ouverte, que ce soit vers la France, vers l'Empire, vers la Flandre. Comme l'indique le sous-titre d'un de nos chapitres, notre vocation européenne a toujours pu définir notre civilisation comme une civilisation qui donne et qui reçoit.

Malgré la tendance encyclopédique de nos trois volumes, il était évidemment impossible de tout dire, de tout aborder. Nous nous sommes donc efforcés — aussi bien les auteurs que les directeurs scientifiques — d'insister sur les temps forts de l'histoire littéraire, artistique et culturelle. Aucun pays ne peut se vanter d'avoir maintenu un effort identique à travers les siècles. Nos régions n'ont pas échappé à cette loi, en quelque sorte biologique.
Cependant, il est apparu bien vite — et nous aurons l'occasion de développer ce point dans nos conclusions — que les centres de gravité culturels de nos régions wallonnes avaient été, plus que le Namurois, le Hainaut et le Pays de Liège. La structure des chapitres s'est par conséquent articulée sur cette répartition

géographique, répartition surtout perceptible dans le volume de base, le premier. Dans ces limites intellectuelles que nous suggérait l'examen objectif de l'évolution historique, toute liberté a été laissée aux collaborateurs pour exposer leurs points de vue, même s'ils ne concordaient pas toujours avec notre point de vue personnel.
Enfin, certaines contributions brossent l'état d'une question tandis que d'autres envisagent une problématique. Tout dépend de la matière qu'elles avaient à traiter, et il faut se réjouir, croyons-nous, de cette diversité des approches, diversité qui ne nuit pas à l'unité de l'ensemble.
D'ailleurs, si cette œuvre offre des mérites, c'est naturellement aux auteurs qu'elle le doit. Nous leur sommes, faut-il le dire, extrêmement reconnaissants de leur dévouement et de leur compétence, car c'est la compétence qui a dicté le choix de ces auteurs. À côté de ce critère, qui allait de soi, nous avons été particulièrement attentifs à assurer, dans toute la mesure du possible, des dosages régionaux, universitaires, et aussi, ce qui paraissait essentiel à nos yeux, un équilibre idéologique. Nous nous sommes défendus, en effet, de céder à une optique 'principautaire' à laquelle notre appartenance aurait pu facilement nous livrer. Et l'on voudra bien nous croire si nous déclarons que ce choix ne fut pas pour nous sacrifice mais volonté délibérée de permettre à nos frères du Hainaut, du Namurois, du Brabant et du Luxembourg de s'unir avec nous en un geste 'd'offrande wallonne'.

Les multiples aspects de la vie littéraire, artistique et culturelle dans les différentes provinces de Wallonie au cours de plusieurs siècles exigeaient, on le devine, que l'on fît appel à de nombreux spécialistes. Le choix, on l'aura remarqué, a porté le plus souvent sur des savants de réputation internationale. C'est une de nos fiertés de constater qu'une masse imposante de ces grands noms a répondu avec enthousiasme à notre appel, acceptant de se plier aux contraintes collectives d'une œuvre nouvelle. Ils ont travaillé avec zèle et conscience sans déviation partisane. Pour servir. En cela, ils se sont montrés bons Wallons. Qu'ils en soient remerciés. Parfois, avec regret, nous avons dû enregistrer quelques désistements, dus à la maladie ou à une surcharge de travail; nous nous excusons, auprès de nos lecteurs, de ces désistements, tous involontaires. D'autres fois, nous avons fait appel à des spécialistes français que leurs recherches antérieures rendaient aptes à connaître les problèmes culturels de nos régions. À ceux-ci, également, s'adressent nos remerciements.

Dans l'expression de notre gratitude, il convient de mentionner *La Renaissance du Livre* et son Conseil d'Administration. Il fallait, en effet, un certain courage pour entreprendre pareil labeur. Remy et Roland Bousson y ont mis tout l'acquis d'une expérience déjà longue, et l'on veut croire que la grande mémoire de Maurice Wilmotte, toujours si vivante dans la maison, a constitué pour eux un précieux stimulant.

Parmi les nombreux problèmes qu'avaient à résoudre les éditeurs scientifiques, l'illustration n'était certes pas la moindre. Reconnaissant notre expérience dans ce domaine, MM. Bousson nous en ont laissé la responsabilité. Les institutions qui nous ont aidés dans la collecte des documents sont trop nombreuses pour que

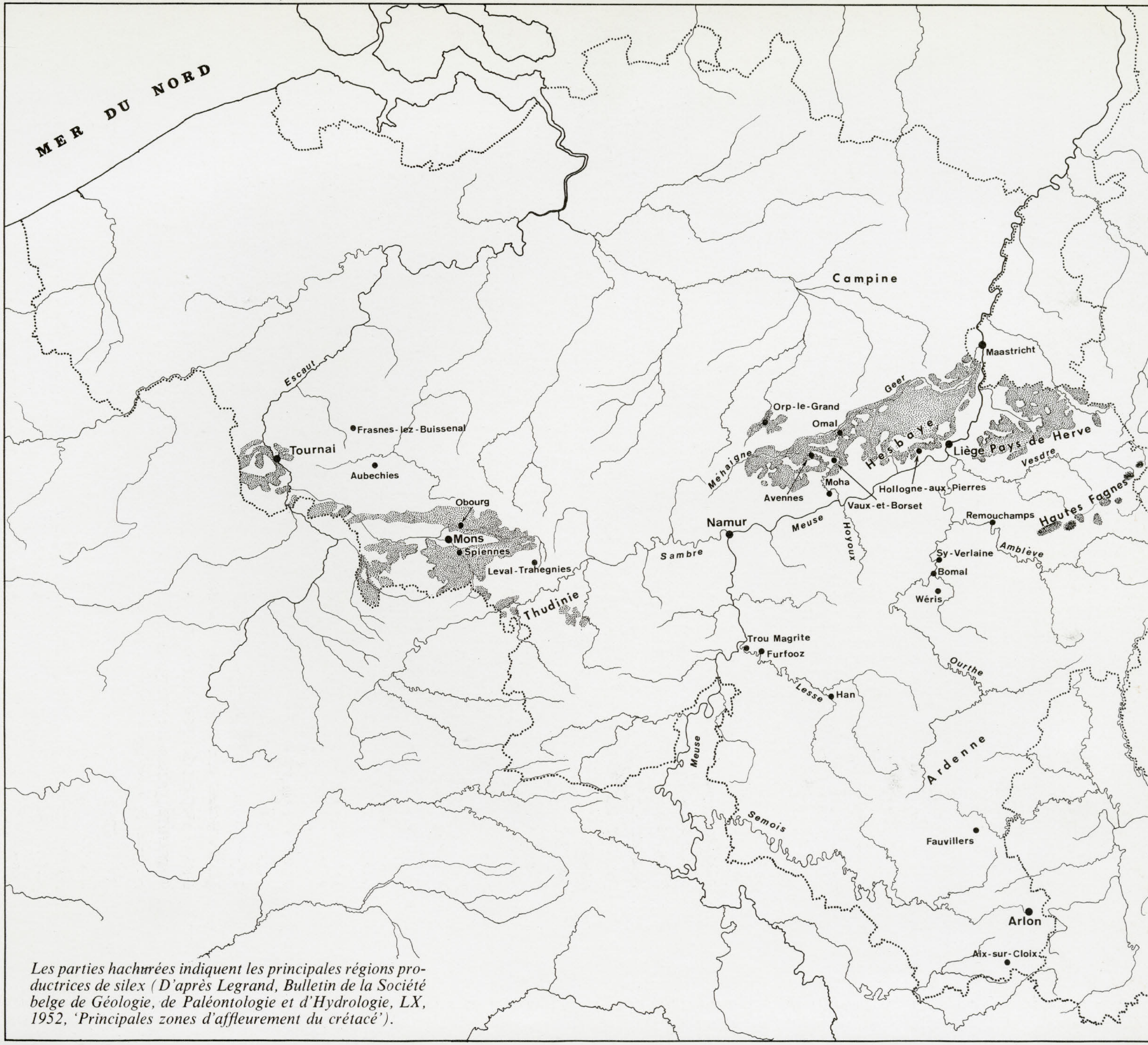
nous puissions les citer ici nommément. Pourtant, nous manquerions à un devoir de gratitude si nous ne mettions hors pair la contribution de l'Institut royal du Patrimoine artistique (A.C.L.). C'est le moment de signaler ici notre particulière gratitude à son Bibliothécaire scientifique, Robert Didier, un de nos grands collaborateurs, dont l'intérêt et la vigilance pour l'œuvre commune du tome I a largement dépassé le cadre de son domaine strict.

Dans l'organisation complexe d'un travail souvent harassant, nous avons bénéficié, dans la période la plus difficile, celle de la mise en œuvre, de la sollicitude active et compétente d'une secrétaire, Andréa Vandermeulen, professeur honoraire à l'École Normale de l'État à Liège. Au cours de cette année, nous avons été aidés efficacement par Maurice Pauchen, jeune licencié en philologie romane de l'Université de Liège.

Les trois volumes artistiques, littéraires et culturels de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes* marquent, pour leurs directeurs scientifiques, une étape importante dans une collaboration qui les réunit depuis quelque vingt-cinq années. Ils ont mené cette tâche en historiens consciencieux, mais aussi en Wallons qui se montrent fiers, à juste titre, pensent-ils, du rôle que leur patrie a joué et continue de jouer encore dans l'histoire de l'humanité.

RITA LEJEUNE et JACQUES STIENNON

INTRODUCTION



Les parties hachurées indiquent les principales régions productrices de silex (D'après Legrand, Bulletin de la Société belge de Géologie, de Paléontologie et d'Hydrologie, LX, 1952, 'Principales zones d'affleurement du crétacé').

I - ASPECTS ARTISTIQUES ET CULTURELS DE LA PRÉHISTOIRE EN WALLONIE

La Wallonie, berceau de recherches préhistoriques. La Wallonie peut être considérée comme un des berceaux de la recherche préhistorique : c'est, en effet, dans des grottes de la province de Liège qu'un des plus grands 'précurseurs', Philippe-Charles Schmerling, effectua les découvertes qui lui permirent, dès 1833, d' établir sur des bases vraiment scientifiques l'ancienneté de l' espèce humaine.
A cette époque, affirmer que l'homme avait pu être contemporain d'animaux tels que le mammouth ou l'ours des cavernes paraissait presque insensé, et c'est seulement beaucoup plus tard que l'exceptionnelle valeur des travaux de Schmerling fut universellement reconnue.
Cependant si, sur le moment, les affirmations de Schmerling n'éveillèrent guère d'écho, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle et, plus encore, au XX[e], des chercheurs de plus en plus nombreux se sont, dans nos régions, passionnés pour les humbles témoins des premières activités humaines, pour l'étude de ces temps reculés où l'écriture n'existait pas encore. Or, cette géniale invention remonte au plus tôt à quelque trois mille ans avant notre ère alors qu'il existait des hommes — ou des préhommes — depuis des milliers de siècles, toute une humanité, primitive ou non, que l'on a appris à connaître grâce surtout aux documents archéologiques : outils, armes, traces d'habitat, foyers, sépultures, œuvres d'art, en bref, ce qu'on a appelé les 'documents ouvrés', c'est-à-dire tout ce qui est l'œuvre de l'homme en dehors des textes. Parmi ces documents ouvrés, les plus nombreux sont les outils et les armes — ou, du moins, leur partie agissante — et c'est en se fondant sur les matières utilisées pour les fabriquer qu'ont été établies les premières subdivisions de la préhistoire : âge de la pierre, âge du bronze, âge du fer.
Longtemps, très longtemps, l'homme a ignoré l'art de travailler le métal et s'il a utilisé le bois, l'os, la corne, ce sont naturellement les pierres qui avaient le plus de chance de parvenir jusqu'à nous. L'étude de ces pierres, éventuellement celle des autres documents ouvrés, l'étude aussi de la faune qui les accompagnait et celle des terrains où elles étaient conservées ont permis d'établir au sein de l'âge de la pierre une série de subdivisions. La première, le paléolithique ou vieil âge de la pierre — divisé lui-même en paléolithique ancien, moyen et supérieur — correspond au pléistocène des géologues. Au cours de cette phase, le climat a, par moments, différé sensiblement de celui que nous connaissons; c'est ainsi qu'à plusieurs reprises, d'énormes masses de glace ont recouvert non seulement toute la Scandinavie, mais aussi une grande partie des îles Britanniques, le nord de la Hollande et celui de l'Allemagne; les glaciers des hautes montagnes descendaient alors beaucoup plus bas que de nos jours. A la phase suivante, l'holocène des géologues, le climat est proche du nôtre et, du point de vue archéologique, se succèdent le mésolithique, le néolithique, l'âge du bronze, l'âge du fer et, enfin, les temps historiques car l'holocène dure encore.

Ainsi, pendant de nombreux millénaires, la pierre fut le précieux auxiliaire de l'homme. Tous les genres de pierre purent, à l'un ou l'autre moment, pour l'un ou l'autre usage, être utilisés. Cependant, quand l'homme le pouvait, il faisait un choix déterminé essentiellement par la dureté et par la «résistivité» du matériau. Au long des siècles, ce furent les roches dures et cassantes qui jouirent d'une constante faveur et, parmi elles, le silex. Le silex, en effet, est capable de fournir, par simple choc, des éclats au tranchant très fragile certes, mais aussi efficace que celui d'une lame d'acier. Or, la future Wallonie était privilégiée à cet égard, car, en bien des points de son territoire, dans le Tournaisis comme dans les régions de Mons et de Thuin, en Hesbaye comme dans le Pays de Herve et dans les Hautes Fagnes, le silex affleure souvent. Cette richesse en une matière première fort appréciée joua certainement un rôle dans le peuplement de nos régions.

Les bifaces du paléolithique inférieur. Le paléolithique inférieur est représenté en Wallonie par un certain nombre de gisements dont les principaux se trouvent dans le Hainaut; dans la province de Liège, quelques sites peuvent aussi être attribués à une phase finale de ce paléolithique inférieur. Pendant cette période extrêmement longue — plusieurs millions d'années — la primitive humanité a fait deux acquisitions essentielles : d'abord l'outil, cet objet qui prolonge la main et supplée à ses imperfections; ensuite, et surtout, le feu dont l'importance est capitale. C'est le feu, en effet, bien plus que l'outil, qui sépara l'espèce humaine des autres espèces animales et orienta son destin.

Au cours du paléolithique inférieur, l'homme, qui vivait dans une complète dépendance de la nature, perfectionna peu à peu ses techniques de chasse au point d'être parfois capable de s'attaquer au plus gros gibier de l'époque : l'éléphant antique, bête énorme pouvant atteindre 4,50 m de hauteur. Toutefois, ce n'est pas dans nos régions que l'on a jusqu'ici retrouvé des témoignages de pareilles prouesses cynégétiques.

Nous ne connaissons pour ainsi dire rien du psychisme de ces primitives humanités dont l'aspect physique était encore bien éloigné du nôtre. Du moins, pouvons-nous suggérer que, vers la fin de la période, s'annonce l'éveil d'un certain sentiment esthétique. Il est, en effet, parmi les 'bifaces' — pierres ainsi nommées tout simplement parce qu'elles sont taillées sur les deux faces — certains documents qui, par la qualité de leur taille, la netteté, l'équilibre de leur forme, témoignent d'une recherche qui

BIFACE EN SILEX. *Carrière Solvay à Spiennes (province de Hainaut). (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Photo C.I.R.A., Liège).*

dépasse les simples préoccupations matérielles. Nous en reproduisons ici deux exemples: l'un provient de la Carrière Solvay à Spiennes dans le Hainaut, l'autre de la grotte de l'Hermitage, commune de Moha (province de Liège). On se convaincra aisément, en regardant ces deux photographies, que, pour obtenir un outil efficace, point n'était besoin de le travailler avec autant de soin.

L'homme de Spy. La période suivante, le paléolithique moyen qui commence voici quelque 80 000 ans, est fort bien représentée en Wallonie, tant par des gisements de grottes que par des sites de plein air. De tous, le plus célèbre est celui de la grotte de Spy, dans la province de Namur, car c'est là que deux préhistoriens liégeois, Marcel de Puydt et Max Lohest, mirent au jour, en 1888, les restes relativement bien conservés de deux individus appartenant à la race de Néanderthal. Or, c'était la première fois que l'on découvrait de tels vestiges en nette position stratigraphique et associés à la fois à une faune et à un outillage lithique permettant de les situer de façon précise dans le paléolithique moyen. La trouvaille levait ainsi tous les doutes que l'on avait pu émettre au sujet de l'ancienneté de ce type humain.

BIFACE EN SILEX. *Grotte de l'Hermitage à Huccorgne (province de Liège). (Université de Liège, Photo C.I.R.A., Liège).*

Les hommes de Néanderthal, dont on a depuis retrouvé des témoins un peu partout dans l'ancien monde, ont un faciès encore assez primitif: crâne surbaissé se prolongeant en arrière en un 'chignon occipital', front fuyant, très fortes arcades sourcilières faisant saillie au-dessus des orbites, face prognate, mais une capacité cranienne égale et parfois même supérieure à la moyenne des hommes actuels.
Bons chasseurs comme leurs prédécesseurs, les hommes de Néanderthal n'avaient pas que des préoccupations matérielles: des trouvailles, postérieures à celle de Spy, ont prouvé que, dans certains cas, ils ensevelissaient avec soin les cadavres des leurs: hommes, femmes et enfants, allant même, comme l' a prouvé une découverte récente faite à Shanidar dans le nord de l'Iraq, jusqu'à parer la couche funèbre de rameaux et de fleurs. Ce besoin de croire en une survie a si bien fait sentir notre parenté avec cet être au faciès encore assez bestial que, désormais, il n'est plus désigné sous le simple nom d''*Homo neanderthalensis*' mais sous celui d''*Homo sapiens neanderthalensis*', tandis que nous nous définissons comme '*Homo sapiens sapiens*'.

L'apparition de l'œuvre d'art. A partir de 35.000 environ, le paléolithique moyen fait progressivement place au paléolithique supérieur et la race de Néanderthal disparaît, remplacée par des êtres qui, cette fois et sans

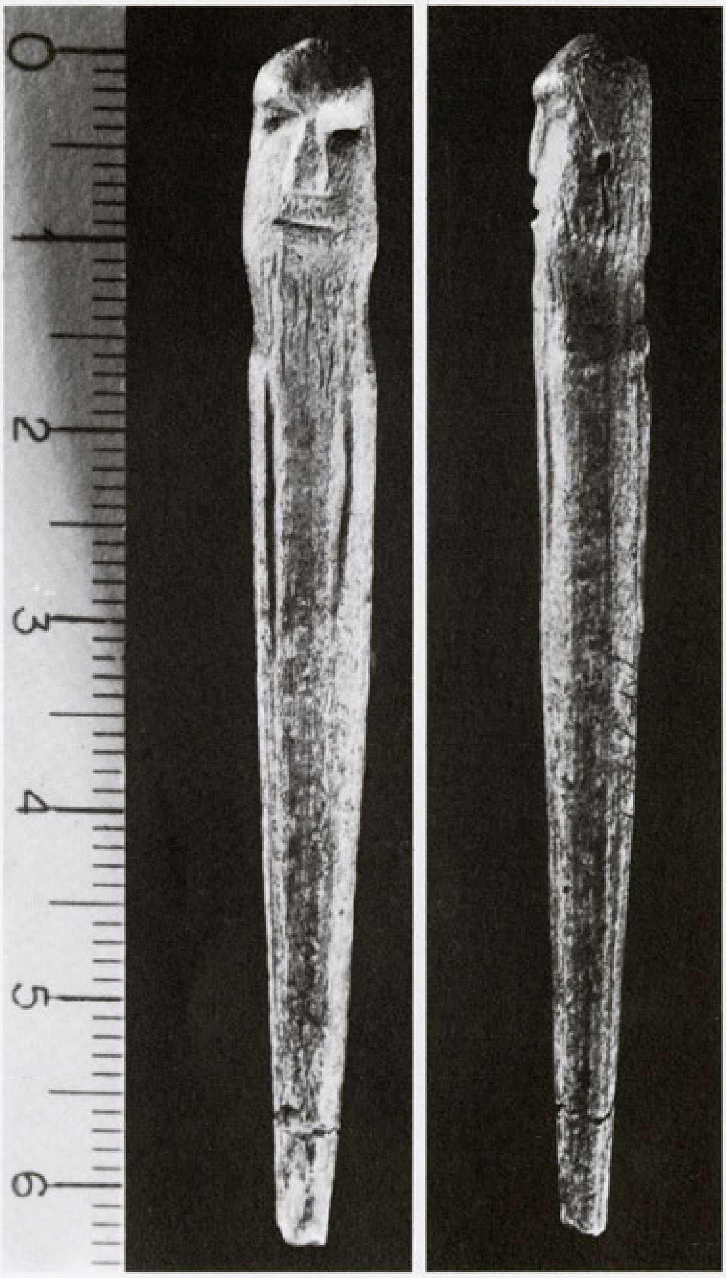
STATUETTE EN IVOIRE DE MAMMOUTH *(hauteur: 38 mm). Trou Magrite, commune de Pont-à-Lesse (province de Namur)* A - VUE DE DOS; B - VUE DE TROIS QUARTS. *(Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, Bruxelles. Photo Pichonnier Frères, Bruxelles).*

doute possible, sont nos ancêtres directs. Les hommes du paléolithique supérieur continuent, comme leurs prédécesseurs, à vivre surtout de chasse mais aussi de pêche. Cette dernière activité, pourtant plus aisée que la chasse, n'est bien attestée qu'à partir de cette période. Quant à la récolte des plantes sauvages, elle doit avoir joué un rôle assez effacé car, dans l'ensemble, le climat fut froid et même, par moments, très froid: c'est 'l'âge du renne' des anciens auteurs.

Du point de vue culturel, la grande nouveauté est l'apparition de l'œuvre d'art: sculptures, modelages, gravures, peintures, ces dernières ne s'étant pratiquement conservées que sur les parois des grottes. Art célèbre par son réalisme — que l'on pense aux bisons d'Altamira, aux taureaux et aux chevaux de Lascaux — mais, en fait, art où s'annoncent déjà les principales tendances qui se retrouveront au cours des siècles: tendance à la déformation expressive, tendance à la géométrisation, tendance à l'abstraction.

La Wallonie est loin des grands centres d'art de la Dordogne, des Pyrénées ou des Cantabres; on y a cependant exhumé quelques œuvres d'art mobilier qui prouvent que les chasseurs — artistes du paléolithique supé-

rieur ont fréquenté nos régions.
Un des plus anciens témoins est une statuette découverte dans la vallée de la Lesse, au 'Trou Magrite' (commune de Pont-à-Lesse, prov. de Namur). Nous en donnons ici une image agrandie, la montrant de face et de profil. On la rattache d'habitude à un groupe célèbre — et fort mal nommé — celui des 'Vénus', images de femmes aux formes adipeuses, aux seins énormes, dont les bras et les jambes sont comme atrophiés tandis que les traits du visage ne sont presque jamais indiqués. Répandues de la France à la Russie — et même, sous des formes un peu différentes, en Sibérie — ces statuettes constituaient sans doute soit des idoles, soit des amulettes, premières représentations de ces 'Déesses Mères' que l'on retrouvera désormais tout au long de l'histoire humaine.
La statuette du Trou Magrite n'a aucun des caractères sexuels si fortement marqués sur la plupart des autres Vénus. Toute petite (elle n'atteint pas 4 cm de hauteur), elle a été taillée dans un bloc d'ivoire de mammouth, puis soigneusement polie. D'une base courte et large jaillit un torse qui s'évase légèrement au niveau des épaules et est surmonté d'une tête ronde au visage suggéré par une légère saillie. Jeu simple de quelques volumes qui n'est dépourvu ni d'équilibre, ni d'une certaine harmonie.
Une autre représentation humaine, appartenant cette fois à une phase avancée du paléolithique supérieur, a été mise au jour dans la grotte de Sy-Verlaine (commune de Tohogne, prov. de Luxembourg). Il s'agit d'une sorte de poinçon en os — la pointe en est brisée — dont le sommet a été sculpté en forme de tête humaine. Cette tête s'inscrit dans le volume même de l'objet, ce qui lui donne un front curieusement arrondi vers le haut et un visage rectangulaire. La ligne générale du poinçon a été à peine modifiée par un léger rétrécissement qui marque le cou; c'est là un des traits caractéristiques de l'art paléolithique qui, toujours, respecte la forme et, éventuellement, l'usage de l'objet qu'il décore. Les creux profonds des orbites où s'inscrit le trait de l'œil



POINÇON EN OS À TÊTE HUMAINE. *Grotte de 'Sy-Verlaine' à Tohogne (province de Luxembourg)* A - VU DE FACE; B - VU DE DOS. *(Université de Liège. Photo C.I.R.A., Liège).*

délimitent vers le haut des arcades sourcilières qui se rejoignent à la racine d'un nez triangulaire et aplati; une longue incision horizontale figure la bouche tandis que les oreilles sont suggérées par deux cupulettes latérales. De légères stries ondulées représentent les cheveux et une barbe arrivant au niveau des épaules. Plus bas, de profondes rainures verticales sont d'interprétation malaisée.

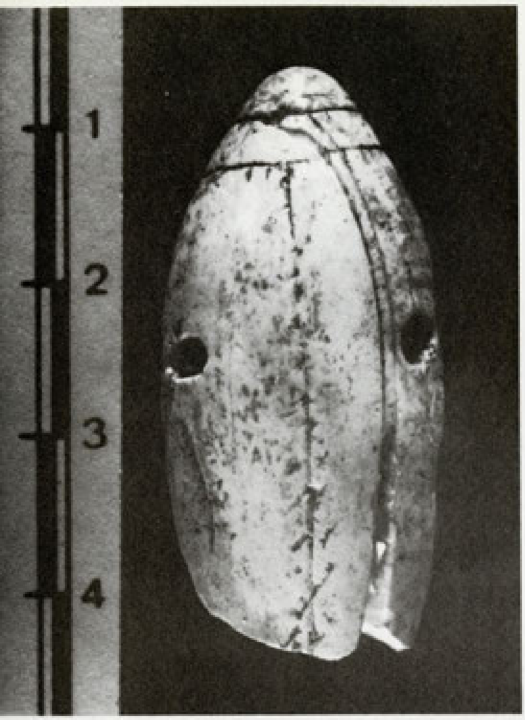
C'est dans les représentations humaines que se marquent le plus nettement les volontés de déformation ou d'abstraction des artistes paléolithiques; les figures animales sont en général plus réalistes et aussi beaucoup plus nombreuses. Dans nos régions, cependant, elles n'atteignent pas la vingtaine.

Comme exemple de gravure, nous avons choisi une belle tête de bison sur bois de renne provenant du Trou des Nutons à Furfooz (prov. de Namur). Comme d'habitude dans l'art paléolithique, l'animal est représenté de profil; des incisions profondes marquent les cornes, une partie du contour de la tête et du cou tandis que des graffiti, plus légers et plus serrés, suggèrent le pelage; un œil très grand que timbre la pupille anime cette figure dessinée d'un trait sûr, sans bavures ni repentirs.

Autre représentation animale : il s'agit cette fois — et le cas est rare — d'un insecte, un coléoptère en ivoire découvert à Bomal-sur-Ourthe (prov. de Luxembourg) dans une grotte à laquelle il a donné son nom. L'extrémité de l'abdomen manque, mais la forme, les proportions et les quelques traits représentant le corselet et les élytres sont si précis que le découvreur, J. Hamal-Nandrin, a pu suggérer d'y reconnaître un dytique. Deux perforations latérales indiquent que cet objet devait être suspendu; peut-être s'agit-il d'un leurre, d'un de ces appâts factices analogues à ceux que l'on utilise de nos jours pour la pêche au lancer; peut-être aussi, et c'est l'hypothèse qui paraît la plus vraisemblable, s'agit-il d'une pendeloque ornementale.

En tout cas, il est certain que, pendant tout le paléolithique supérieur, les objets de parure abondent : ce sont des dents et des coquillages perforés, ce sont des anneaux, des pendeloques, des perles d'os, d'ivoire, de pierre, les uns et les autres pouvant être ornés de motifs incisés.

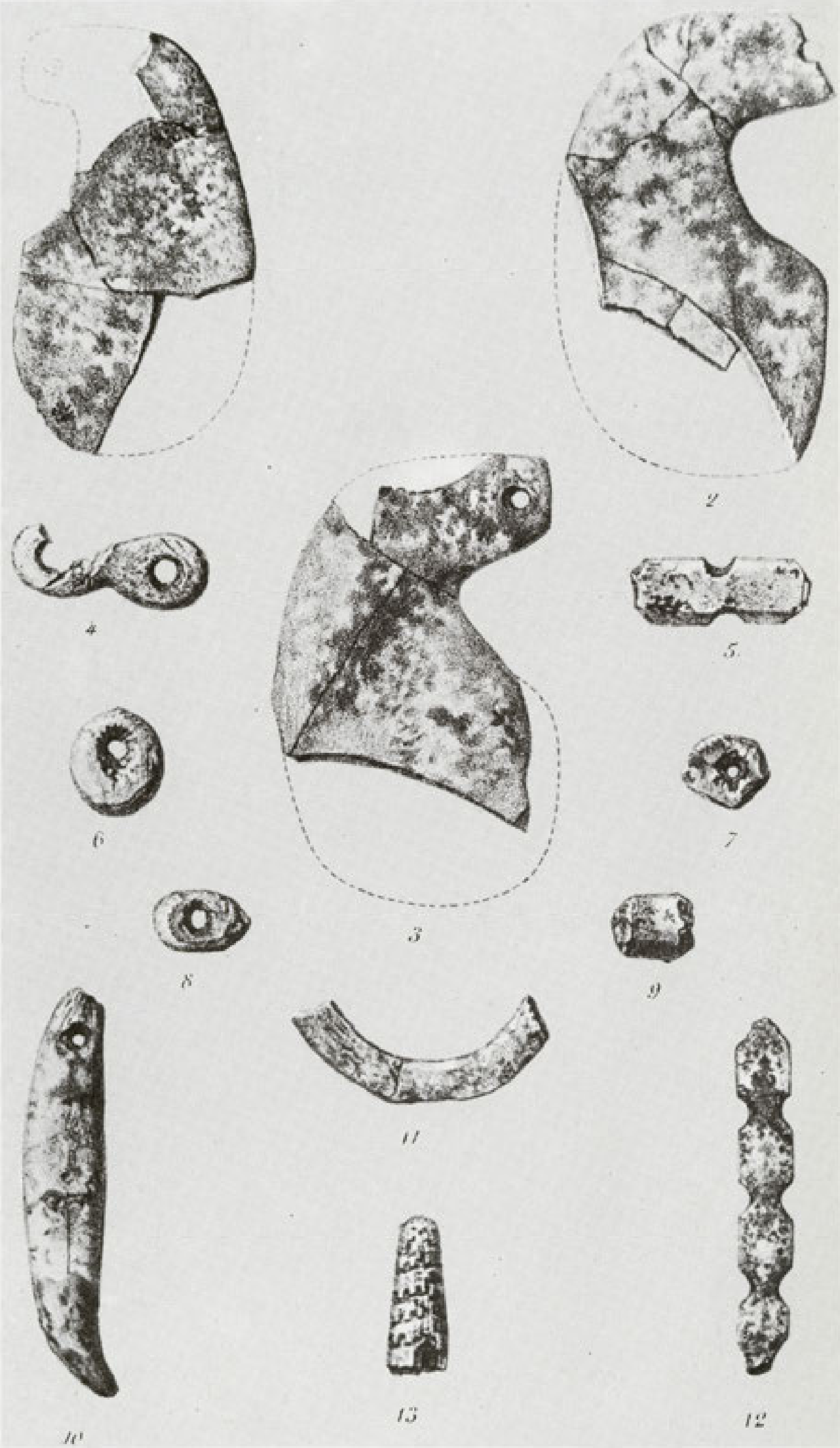
En Wallonie, tous les gisements paléolithiques supérieurs d'une certaine importance ont livré au moins quelques documents de ce genre. Un

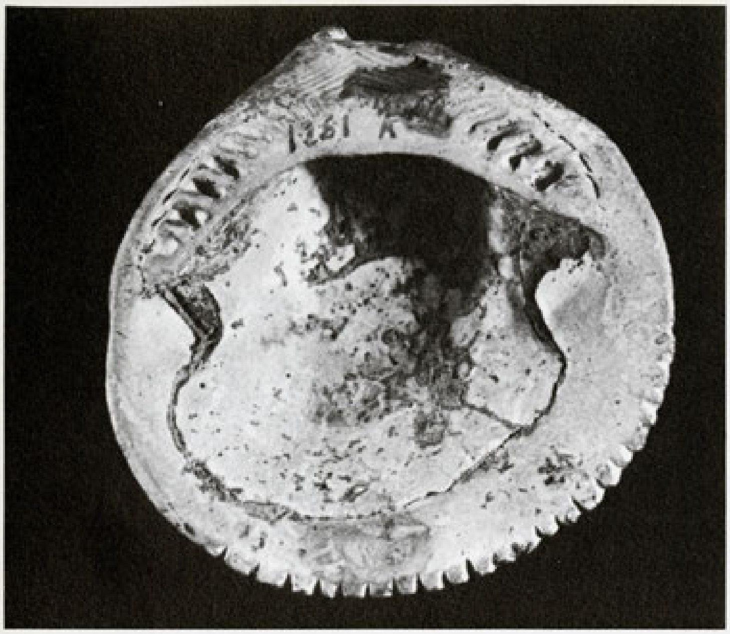


COLÉOPTÈRE EN IVOIRE DE MAMMOUTH. *Grotte 'du Coléoptère' à Bomal (sur Ourthe) (province de Luxembourg). (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Photo C.I.R.A., Liège).*

TÊTE DE BISON GRAVÉE SUR BOIS DE RENNE *(de l'extrémité de la corne au bout du museau: 30 mm). Trou des Nutons à Furfooz (province de Namur). (Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, Bruxelles. Photo aimablement communiquée par le professeur Fr. Twiesselmann).*

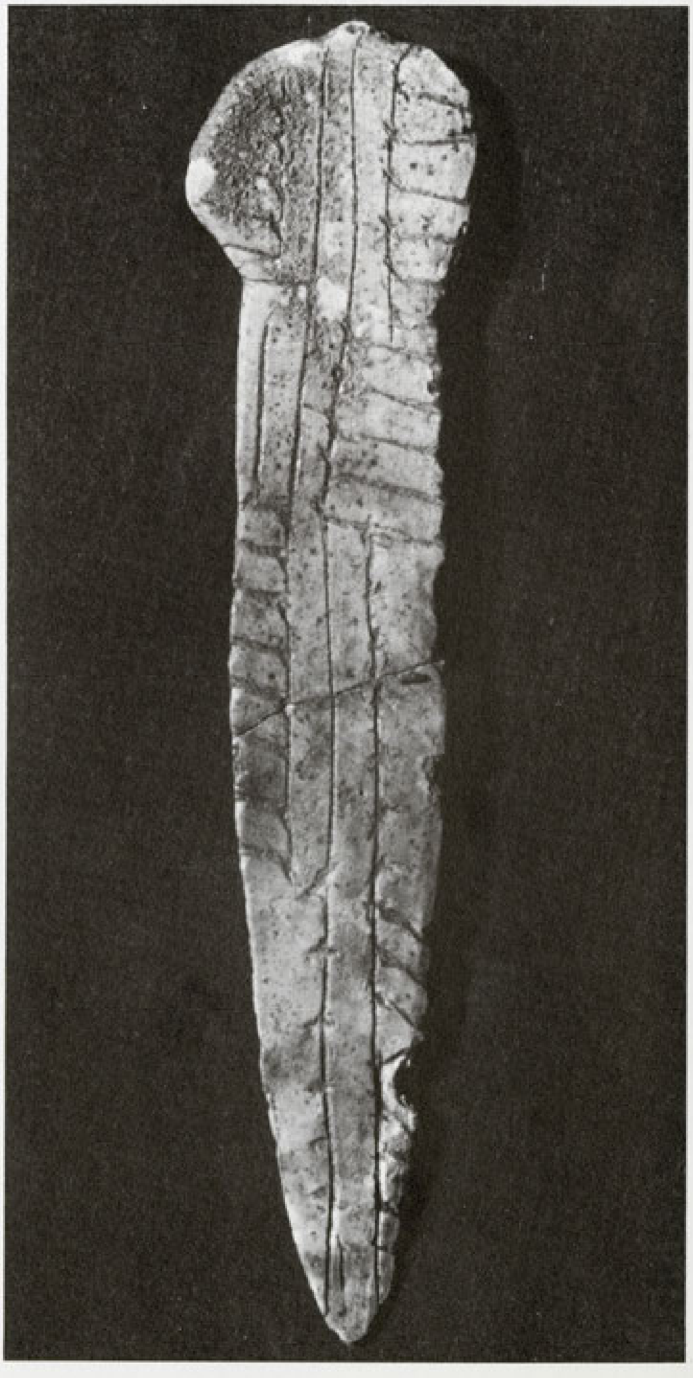
OBJETS DE PARURE, POUR LA PLUPART EN IVOIRE DE MAMMOUTH. *Grotte de Spy (province de Namur). (D'après Marcel De Puydt et Max Lohest, L'homme contemporain du mammouth à Spy, Extrait Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès de Namur, 1886, t. II, pl. VI).*





COQUILLAGE CONTENANT DE L'OCRE ROUGE. *Grotte de Spy (province de Namur). (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Photo C.I.R.A., Liège).*

PLAQUETTE D'OS GRAVÉE. *Grotte de Remouchamps (province de Liège). (Université de Liège. Photo C.I.R.A., Liège).*



des plus importants ensembles a été découvert dans la grotte de Spy, bien entendu dans un niveau surmontant celui où gisaient les célèbres squelettes. Il y avait là un véritable petit atelier du travail de l'ivoire où les fouilleurs ont recueilli notamment de curieuses pendeloques qui avaient été teintes en rouge. Soulignons le, l'emploi de telles matières colorantes rouges, ocre ou oligiste, est fréquent au paléolithique supérieur; on en trouve non seulement sur des objets mobiliers mais aussi dans les tombes où ce rouge apparaît comme un substitut du sang, symbole de vie. On en trouve aussi parfois, et l'interprétation en est bien difficile, saupoudrant tout ou partie des sols d'habitat : c'était le cas à Spy où la 'couche rouge' était particulièrement épaisse: c'était aussi le cas dans la grotte du Coléoptère.

Parfois, on a retrouvé les récipients contenant ocre ou oligiste réduits en poudre. Ainsi à Spy, des os creux d'oiseaux, marqués à l'extérieur de petites incisions en forme de croix, apparaissent comme des bâtons de rouge avant la lettre tandis qu'un coquillage perforé, au bord soigneusement et joliment dentelé, fait penser à une palette à fard. De tels objets suggèrent la pratique de peintures corporelles; la chose est possible, encore que les représentations humaines de paléolithique ne viennent pas la confirmer.

Outre les figures réalistes, les images plus ou moins fortement stylisées, les objets de parure, on trouve aussi, dans l'art paléolithique, des motifs géométriques qui avaient certainement, pour ceux qui les tracèrent, une signification et une valeur qui, malheureusement, nous échappent. Un excellent exemple nous est donné par une plaquette d'os très mince (environ 2 mm) en forme de large spatule munie d'une tête arrondie découverte récemment dans la grotte de Remouchamps (prov. de Liège). Taillée dans la partie corticale d'un os long, elle fut soigneusement polie puis gravée sur les deux faces; sur l'une s'alignent, partant des bords et atteignant à peu près le centre de la pièce, de simples traits transversaux; sur l'autre, celle que nous reproduisons ici, les traits transversaux rejoignent de grandes incisions longitudinales. La disposition irrégulière de ces éléments linéaires, les petites encoches visibles sur certains traits longitudinaux et qui paraissent constituer des repères indiquent que le but du graveur n'était pas de décorer mais de signifier quelque chose; peut-être, comme l'a suggéré Michel Dewez, s'agit-il d'un aide-mémoire.

L'os de Remouchamps — qui a pu être daté par la méthode du C 14 des environs de 8400 avant notre ère — est l'œuvre d'un des derniers groupes de chasseurs de rennes qui foulèrent le sol de notre pays. Bientôt, le climat va se réchauffer et, peu à peu, la forêt avec les cerfs et les sangliers va remplacer la toundra et ses rennes, la steppe et ses troupeaux de chevaux sauvages. C'est le début de l'holocène des géologues et, du point de vue archéologique, c'est le mésolithique.

La récession du mésolithique. Comme aux époques précédentes, les hommes continuent à vivre de chasse, de pêche et il est certain, qu'avec l'amélioration du climat, les végétaux ont dû jouer un rôle beaucoup plus important dans leur alimentation. Apparemment, la vie devrait être plus facile et, cependant, envisagé dans son ensemble, le mésolithique apparaît comme une période d'adaptation malaisée à un nouveau milieu naturel et donne une impression générale d'appauvrissement. Bien que les hommes possèdent l'arc — qui existe au moins depuis la fin du paléolithique supérieur — bien que certaines tribus aient déjà domestiqué le chien, les temps de la grande chasse sont révolus. Certes l'on chasse, mais beaucoup moins de gros gibier, et souvent des oiseaux d'eau. Dorénavant, les hommes attachent une grande importance à la pêche et consomment d'énormes quantités de mollusques. Si leur outillage est souvent d'une délicatesse remarquable, le grand art réaliste du paléolithique disparaît complètement; il ne subsiste que quelques images maladroites et des signes géométriques souvent fort simples. Pour la Wallonie, nous ne pouvons citer aucune œuvre d'art, même élémentaire, remontant à cette période qui a pourtant laissé sur notre sol de nombreux témoins de l'outillage lithique.

La révolution du néolithique et la civilisation omalienne. Mais alors que dans notre Europe se prolongent, sous une forme plutôt appauvrie, les anciens modes de vie de l''homme-prédateur', d'autres peuples (et cela sans doute pour la première fois en Asie occidentale) font deux acquisitions d'importance capitale : l'agriculture et l'élevage. Voilà donc assujettie au profit de l'humanité tout entière une nature dont elle était jusqu'alors complètement dépendante. Nous ne pouvons nous étendre ici sur les conséquences de ce qu'on a appelé la 'révolution néolithique', sur les transformations profondes non seulement de la manière de vivre mais aussi de l'organisation sociale comme des modes de pensée que va entraîner cette mainmise sur le monde animal et sur le monde végétal. En fait, avec l'agriculture et avec l'élevage, c'est le monde moderne qui commence, un monde qui se défait sous nos yeux avec, cette fois, l'assujettissement par l'homme de la matière dite 'inanimée'.

Au départ de l'Asie occidentale, agriculture et élevage gagnèrent l'Europe par deux voies : celle de la Méditerranée, celle des Balkans et du bassin danubien. C'est vers la fin du V^e^

VASES OMALIENS. *Vaux-et-Borset (province de Liège). (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Photo C.I.R.A., Liège).*

millénaire avant notre ère qu'apparaissent chez nous les premiers peuples agriculteurs: les Omaliens, ainsi nommés parce qu'un des premiers sites où l'on ait reconnu leur présence se trouve sur le territoire de l'actuelle commune d'Omal (prov. de Liège). Les Omaliens ne sont qu'un rameau d'un vaste ensemble culturel répandu à partir de la France et de la Belgique jusqu'à la Pologne et la Russie. Leur individualité s'est formée dans les régions du Danube moyen, d'où le nom général de 'Danubiens' qu'on leur donne parfois. On dit aussi 'peuples de la civilisation à céramique rubanée' en raison du décor de leurs poteries fait de lignes incisées dans la pâte fraîche, disposées souvent en lignes parallèles formant ruban. C'est que, à partir du néolithique, la poterie, activité domestique souvent traditionaliste, constitue un précieux critère de classement; l'évolution, tant dans les formes que dans le décor, ne se fait que lentement. C'est particulièrement vrai pour la céramique rubanée qui a permis de suivre à la trace l'extension de ce peuple d'agriculteurs qui couvrit une grande partie de l'Europe moyenne, s'étendant sans cesse à la recherche de terres fertiles aisément cultivables. Très nombreux dans la région rhénane, ils durent passer la Meuse aux environs de Maestricht et s'installèrent en Hesbaye entre la Campine au nord, la rive gauche de la Meuse à l'est et, assez curieusement, car les terres fertiles s'étendent au-delà, la Méhaigne au sud. Leur limite ouest est moins précise, ils ne semblent pas avoir atteint la région de Hannut. Ajoutons en passant que la découverte récente faite à Aubechies (prov. de Hainaut) de tessons en tout point comparables à ceux de l'Omalien pose un problème que nous ne pouvons que signaler ici.

La Hesbaye représentait pour ces agriculteurs une région idéale, non seulement par la fertilité de son sol mais aussi parce qu'ils pouvaient y trouver en abondance une matière première précieuse: le silex, dont ils avaient été privés dans les régions rhénanes et qu'ils ne se firent pas faute d'exploiter largement.

On sait, surtout par des fouilles faites à l'étranger, que les hommes vivaient alors groupés en villages, dans des maisons de bois

de plan rectangulaire pouvant atteindre et même dépasser les 35 mètres de longueur. L'habituelle triple rangée de pieux intérieurs suggère l'existence d'un toit en double pente: sans doute avait-on déjà affaire à de bons charpentiers. De ces maisons on ne connaît guère que les plans révélés par les trous creusés dans le sol pour y planter les pieux. Le bois ne manquait pas car, à l'époque, le climat 'atlantique', humide et doux, avait favorisé le développement des forêts de feuillus: chênes, ormes, tilleuls.

Si nous connaissons relativement bien la vie matérielle des Omaliens, leur habitat, leur outillage, leurs activités agricoles, nous sommes beaucoup moins bien renseignés sur leur vie spirituelle. Certes, on a retrouvé quelques sépultures à incinération à Hollogne-aux-Pierres (prov. de Liège) mais nous ne savons pratiquement rien des croyances ni des formes de culte qu'on pouvait pratiquer. La seule activité esthétique connue se concrétise dans la poterie. Encore faut-il distinguer une céramique grossière, souvent de grande taille comme l'indique la faible courbure des tessons, et une poterie fine, faite d'une argile mieux épurée, aux parois soigneusement lissées et décorées, parfois par impression, le plus souvent par incision. Le décor était exécuté à l'ébauchoir, au poinçon ou à la 'gradine', sorte de petit peigne dont on a retrouvé un exemplaire en os au cœur même de la ville de Liège, place Saint-Lambert, seul endroit où les ossements se soient conservés; le sol de Hesbaye, trop acide, détruit en effet, en peu d'années, les vestiges osseux. Ce tout petit objet est bien intéressant car il trouve son meilleur répondant dans une autre gradine découverte cette fois en Allemagne, à Plaidt (près de Coblence), indication supplémentaire sur la parenté qui unit nos Omaliens aux groupes à céramique rubanée des régions rhénanes.

Les formes simples des vases omaliens ne sont pas dénuées d'une certaine élégance et, surtout, elles sont admirablement adaptées à leur usage: destinés à être placés sur des supports aux surfaces inégales, leur équilibre est remarquable: il faut incliner très fort un récipient omalien pour qu'il se renverse.

Quant au décor, il est fait de chevrons, d'ondes, de motifs en S, d'amorces de spirales qui entourent le vase de leurs replis et il est frappant de constater l'extraordinaire variété que peuvent engendrer ces quelques motifs si simples: il n'y a pas deux vases omaliens exactement semblables. Souvent, les rubans sont remplis de hachures, de quadrillages, de pointillés surtout. Une tendance à l'exubérance décorative, au remplissage de toute la surface indique une phase récente dans l'évolution de la céramique rubanée.

La cuisson, en simples fosses, donne souvent aux surfaces des colorations inégales mais il semble évident que, au moins dans certains cas, il y ait recherche de l'obtention d'un noir intense et brillant destiné sans doute à mettre en valeur les incisions où on a parfois retrouvé des traces de colorant blanc ou rouge. Certains vases omaliens devaient offrir un aspect vraiment plaisant et joyeux.

Si l'agriculture et l'élevage ont gagné la Hesbaye en venant de l'est, c'est du sud, par la France, que proviennent d'autres groupes qui, dans la seconde moitié du IV^{e} millénaire avant notre ère, introduisirent la nouvelle économie dans le Hainaut. Il semble certain que, au cours du III^{e} millénaire, le néolithique avait gagné toute la Wallonie, ne laissant subsister çà et là que quelques groupes attardés au mésolithique.

Le silex et les mineurs de Spiennes. L'Omalien demeure la culture néolithique la mieux connue de nos régions; mais il en est d'autres et certaines d'entre elles pratiquèrent une activité sur laquelle il convient d'insister car cette activité préfigure le grand développement industriel que connut la Wallonie à l'époque contemporaine. Mais alors qu'au XIX^{e} siècle, c'est le charbon qui fut la cause première de ce développement, aux temps préhistoriques ce fut le silex. Nous avons dit plus haut que cette précieuse matière première se rencontrait en bien des points dans les provinces de Hainaut et de Liège. Pour l'exploiter largement, on creusa soit de simples fosses, soit

de véritables puits pouvant atteindre une quinzaine de mètres de profondeur. De ces puits, partaient de courtes galeries que soutenaient par endroits des piliers réservés dans la craie. Ce travail était effectué à l'aide de pics, soit en bois de cerf, soit en silex, sans doute selon le degré de dureté de la craie.

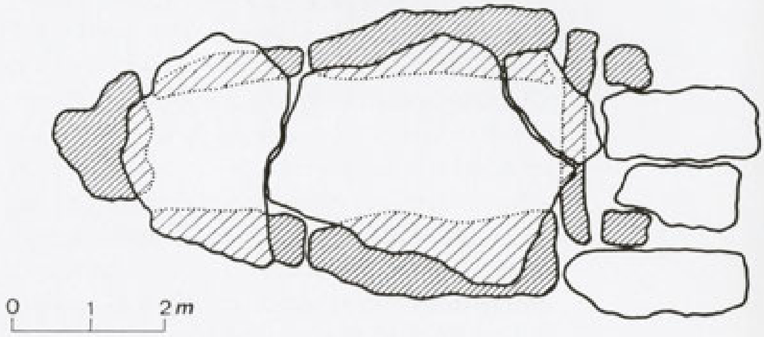
De tous les centres miniers de Wallonie, le plus célèbre est celui de Spiennes, dans le Hainaut, dont l'exploitation a été particulièrement bien étudiée. On sait que les mineurs creusaient leurs puits en passant au travers de bancs de silex de qualité médiocre pour atteindre la 'veine' la plus favorable qu'ils exploitaient en la prenant par le dessous. Sur la figure ci-dessous, on voit très bien les rognons de silex qui subsistent encore au 'plafond' et on se rend compte également de la faible hauteur des galeries où le mineur devait se tenir accroupi, couché ou à genoux. C'était certainement un travail très dur et non sans danger : dans un autre site minier, proche de Spiennes, celui d'Obourg, on a retrouvé le squelette d'un malheureux mineur tué par un éboulement; il avait encore auprès de lui son pic en bois de cerf. Travail pénible donc mais certainement rentable. Sans cela comment expliquer, même si les extractions s'étendent sur plusieurs siècles, tous ces puits, toutes ces fosses? Encore n'en a-t-on repéré qu'une faible partie, non

GALERIES D'EXTRACTION DE SILEX. *Spiennes (province de Hainaut). (Photo A.C.L., Bruxelles).*

seulement dans le Hainaut mais aussi dans le Brabant, dans la région d'Orp-le-Grand, comme dans la province de Liège : à Braives, à Avennes, à Latinne ...
Le silex retiré du sol était, au moins partiellement, travaillé sur place et, à Spiennes, on a observé que certains 'ateliers de taille' n'avaient livré, les uns que des ébauches de haches, d'autres, rien que des pics, d'autres encore exclusivement des lames et les blocs d'où elles avaient été tirées. Il semble donc que les exploitants s'étaient aperçus qu'un homme qui fait toujours le même travail l'accomplit mieux et plus vite. Dès cette époque lointaine, de véritables spécialisations auraient donc existé déjà.

Témoins d'une religion: dolmens, menhirs.
On le voit, nous sommes relativement bien renseignés sur les activités matérielles de certains groupes néolithiques de nos régions. Mais que pensaient-ils? Avaient-ils une véritable religion? Questions qui demeurent pratiquement sans réponse. Certes, comme leurs prédécesseurs, ils devaient croire en une survie et certains d'entre eux, au moins, ensevelissaient, avec plus ou moins de soin, les restes de leurs défunts. Une coutume fréquente au néolithique et qui se prolongera à l'âge des métaux est l'inhumation dans des grottes qui constituent de véritables ossuaires collectifs; en général, le mobilier funéraire y est pauvre.
En fait, les meilleurs témoins de l'existence d'une véritable religion sont fournis par les quelques mégalithes qui se dressent encore sur notre sol; ils appartiennent à une phase tardive du néolithique: fin du III^{e}, début du II^{e} millénaire avant notre ère. On sait que les mégalithes se répartissent en deux groupes principaux: les menhirs, blocs simplement dressés sur un de leurs petits côtés, et les dolmens qui sont des chambres dont les supports comme la couverture sont également faits de blocs plus ou moins monumentaux. Il ne subsiste aujourd'hui qu'une dizaine de menhirs répartis dans les provinces de Hainaut, de Namur et de Luxembourg et deux seuls dolmens, l'un et l'autre situés sur le territoire de la commune de Wéris (prov. de Luxembourg). Il a dû en exister davantage; les travaux agricoles comme ceux de la voirie sont certainement responsables de pas mal de destructions et on sait que les premiers missionnaires chrétiens ont cherché, soit à christianiser, soit à faire disparaître ces vestiges d'une religion depuis longtemps éteinte mais qui continuait d'exercer un vif attrait sur l'imagination populaire.
Les mégalithes sont les témoins de croyances religieuses qui se répandirent dans une grande partie de l'Europe occidentale et furent adoptées par des peuples appartenant à des groupes culturels différents.
Les nôtres se rattachent à la civilisation dite de 'Seine-Oise-Marne', noms qui suffisent à indiquer leur origine. Les plus caractéristiques sont les dolmens, et nous avons vu qu'il n'en subsiste que deux; ils sont faits dans une matière rude, le poudingue de Burnot, dont les bancs dominent la 'plaine' de Wéris; l'un et l'autre comportent une chambre qui était précédée d'une sorte d'antichambre — mal conservée — aux pierres plus petites. Le passage d'une chambre à l'autre était fermé par une ou par deux pierres présentant au centre une ouverture arrondie, c'est la 'fenêtre d'âme' et l'on pense que cette ouverture était destinée à permettre le passage de l'ombre du défunt, car les dolmens sont des tombeaux. Le 'deuxième dolmen' de Wéris, situé sur le territoire du hameau d'Oppagne, est encore partiellement enfoui dans le sol; sa 'fenêtre d'âme' frappe par la netteté, la régularité de son contour entièrement martelé; sa réalisation fut certainement malaisée dans cette matière faite de cailloux que la nature cimenta en une roche compacte. La photographie que nous donnons du premier dolmen, entièrement dégagé celui-là, est bien suggestive de l'impression de puissance, de rudesse, de 'primitivisme' qui se dégage souvent de ces étranges monuments dont les plus beaux, les plus spectaculaires se trouvent, on le sait, dans les îles Britanniques et dans la Bretagne française.
Si les dolmens sont des tombeaux, la signification des menhirs reste mystérieuse. Peut-

DOLMEN N° 1 DE WERIS *(province de Luxembourg)*. A - PLAN; B - VUE LATÉRALE. *(Photo A.C.L., Bruxelles)*.



être certains d'entre eux constituaient-ils une sorte de support matériel pour l'âme des défunts. Peut-être aussi faut-il les mettre en relation avec le culte solaire ou avec celui des Déesses Mères. Les dieux des mégalithes sont morts et tous les efforts des préhistoriens ne ressusciteront jamais que de pâles et indistinctes images de ce que furent, voici quatre mille ans, des croyances qui exaltèrent des générations au point de leur faire entreprendre la difficile, la pénible mise en place de ces monuments qui demeurent les seuls témoins de la puissance spirituelle d'une religion disparue.

Les bijoux de l'âge du bronze. Les mégalithes nous ont mené au seuil de l'âge des métaux. Les premières phases de l'âge du bronze sont mal représentées en Wallonie; ce n'est pas que les objets de métal soient totalement inexistants, ils sont simplement relativement rares, et cela se comprend: nos régions n'offraient aux premiers métallurgistes ni cuivre, ni étain; elles ne possédaient pas non plus une de ces matières susceptibles de fournir un bon moyen d'échange comme c'était, par exemple, le cas de l'ambre dans les pays nordiques. D'autre part, la grande supériorité du bronze sur le silex, du moins pour ce qui regarde la fabrication d'outils, celle de pointes de flèches ou de poignards, consistait dans la possibilité d'obtenir, par simple refonte, une pièce neuve au départ d'une pièce brisée. Le bronze devait donc paraître inutilement coûteux à des gens qui disposaient sur place du silex, matière première traditionnellement appréciée.
Il reste que si, dans bien des cas, la pierre compensait parfaitement le métal, celui-ci offrait d'incontestables avantages dans la confection des parures.

Quelques beaux bijoux remontent à l'âge du bronze. Parmi les plus anciens, il faut citer deux colliers d'or trouvés dans la province de Luxembourg, l'un à Arlon, l'autre à Fauvillers. Le premier est fait d'un simple fil terminé aux deux bouts par de petites palettes; le second a la forme d'un croissant découpé dans une mince feuille d'or et orné, à ses extrémités, de motifs géométriques finement tracés à la pointe, type de bijou bien connu sous le nom de 'lunule'. On ne peut s'empêcher de penser, devant ces deux objets, que nos rivières d'Ardenne contenaient un peu d'or; mais on ne sait à partir de quelle époque des orpailleurs se sont installés sur leurs rives. D'autre part, il est certain que la 'lunule' relève nettement d'un type de bijou d'origine irlandaise; on peut donc penser à un article d'importation. D'autres bijoux d'or, appartenant cette fois à la fin de l'âge du bronze, ont été retirés du lit de la Lesse dans sa traversée de la grotte de Han (prov. de Namur); le plus remarquable est un collier fait de disques au décor géométrique simple mais harmonieux; un renflement central est entouré de légers reliefs concentriques dont les trois externes sont délicatement ourlés d'un perlé. N'importe quelle élégante d'aujourd'hui porterait encore, et très volontiers, une telle parure. Bien entendu, il est aussi des bijoux en bronze : bracelets, pendeloques, épingles souvent ornés de motifs géométriques simples où dominent les éléments rectilinéaires.

L'âge du fer et l'art celtique. L'histoire de nos régions à l'âge du fer a été résumée par Pierre P. Bonenfant dans un volume précédent (*La Wallonie. Le pays et les hommes,* I, 1975, pp. 16-20); nous n'y reviendrons pas. Contentons-nous de rappeler qu'il existait, notamment dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, des gisements du nouveau métal; il est possible, sans plus, que certains d'entre eux aient été exploités dès les temps préromains. Le premier âge du fer ou époque de Hallstatt n'a laissé chez nous aucun témoin d'une activité artistique qui vaille d'être signalé. Par contre, le second âge du fer ou époque de La Tène présente un vif intérêt, bien que la Wallonie se trouve en dehors des grands centres culturels que constituèrent à l'époque la Champagne ou les régions du Rhin moyen. L'époque de La Tène est celle où s'épanouit la civilisation celtique sur laquelle nous sommes renseignés tant par les découvertes archéologiques que par les textes des auteurs classiques. Nous savons que si les Celtes ont eu la réputation de guerriers fougueux, querelleurs et vantards, les 'enfants terribles de l'Antiquité' comme les a appelés Albert Grenier, il y avait aussi parmi eux de fort bons agriculteurs dont les méthodes ont, plus d'une fois, fait l'admiration des agronomes romains. C'étaient aussi d'excellents travailleurs du bois, de remarquables charrons, créateurs de plusieurs types de véhicules, d'habiles métallurgistes, des orfèvres à l'art raffiné et subtil. Pour le propos qui nous occupe, l'appartenance linguistique des groupes humains qui peuplaient nos régions à l'époque de La Tène est une question secondaire; ce qui importe, c'est que leur culture, comme leur art, soient celtiques.

Leur sens esthétique apparaît déjà dans ces humbles témoins que constituent les poteries. Certaines d'entre elles, avec leur profil net, leur silhouette élancée, sont d'une réelle et sobre élégance (voir P.P. Bonenfant, *art. cit.*, fig., p. 17) Le souci d'embellir des objets d'usage apparaît aussi dans des éléments de char et de harnachement en bronze, tels ceux qui furent découverts dans la nécropole de La Courte à Leval-Trahegnies (prov. de Hainaut), objets de luxe certes, sans doute propriété d'un chef.

Sans atteindre la richesse de régions comme la Champagne ou le Rhin moyen, nos régions ont livré des objets de parure suffisamment caractéristiques pour nous permettre d'y reconnaître les traits caractéristiques de l'art celtique. Le plus souvent en bronze, ils sont parfois rehaussés d'émail rouge selon la technique de l'émaillerie champlevée, invention celtique qui, après une éclipse de plusieurs siècles, fera la gloire des grands orfèvres mosans du XII^{e} siècle.

A - BRACELET D'AIX SUR CLOIX, *commune de Halanzy (province de Luxembourg);* B - DÉTAIL. *(Musée Luxembourgeois, Arlon. Photo L. Lefèbvre, Arlon).*

Parmi les bijoux découverts en Wallonie, nous avons choisi deux exemples de qualité technique différente: l'un d'un art raffiné, l'autre beaucoup plus rude. Ce dernier est un bracelet récemment découvert à Aix sur Cloix (prov. de Luxembourg). Il est fait de nodosités décorées alternativement de motifs en S et de visages humains très simplifiés qui s'inscrivent exactement dans la forme géométrique du

relief. Le nez est un grand triangle qui s'étale à la surface de l'ove, son sommet est flanqué de deux petits yeux ronds tandis que la base est soulignée par la ligne de la bouche. La forte stylisation d'éléments empruntés au monde vivant est de règle dans l'art celtique et le motif de la tête — humaine, animale ou hybride — y est fréquent.

Les motifs en S qui, sur le bracelet d'Aix sur Cloix, alternent avec les figures humaines sont un autre élément de cet art; ce jeu de lignes qui s'incurvent dans un sens puis dans l'autre en un équilibre mouvant constitue le schéma fondamental de nombre de compositions. Nous les retrouvons dans le plus beau bijou qu'ait livré le sol de Wallonie : le grand torque de Frasnes-lez-Buissenal dans le Hainaut, déjà reproduit dans le tome I du volume historique (pl. en couleur p. 32). Son exceptionnelle qualité méritait cependant d'en donner ici une photographie de détail. Il s'agit d'un de ces colliers rigides enserrant la base du cou qui, d'abord parure féminine, furent, à partir d'environ 300 avant notre ère, portés comme une sorte d'insigne par des guerriers sans doute de haut rang.

Le torque de Frasnes-lez-Buissenal est fait d'une armature en fer recouverte de cire d'abeille et d'une matière résineuse servant de support à une mince feuille d'or. Il appartient à un type bien connu : celui des torques 'à tampon', c'est-à-dire dont les extrémités s'achèvent par des renflements; cette partie étant la plus apparente, c'est toujours elle qui offre l'essentiel de la décoration.

Sous le tampon, une tête d'animal — probablement un bélier — forme le départ d'une composition symétrique où des motifs en S s'évasent pour encadrer la tête, se rejoindre sous le mufle et donner naissance à d'autres S qui achèvent souplement tout ce jeu de courbes dont la ligne directrice est accusée par une crête légère; relief à la fois fluide et ferme, témoignant d'une parfaite connaissance de la manière dont l'or reflète la lumière.

Le torque de Frasnes-lez-Buissenal, daté d'habitude du II^e siècle avant notre ère, a été enfoui en même temps que des monnaies frappées entre 75 et 50. Les temps préhistoriques arrivent à leur terme ultime. Bientôt, avec les légions romaines, de nouvelles formes de civilisation vont venir se greffer sur les traditions indigènes, éléments du puzzle complexe de races et de cultures de ce qui constituera plus tard la Wallonie.

Hélène DANTHINE

DÉTAIL DU TORQUE EN OR DE FRASNES-LEZ-BUISSENAL *(province de Hainaut). (Metropolitan Museum, New-York. Photo A.C.L., Bruxelles).*

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Le lecteur désireux de situer la Wallonie dans le cadre des divers courants culturels qui se sont succédé en Europe aux temps préhistoriques lira avec profit *La préhistoire de l'Europe* [Paris-Bruxelles, 1957] de S. DE LAET. Le même auteur a récemment publié un magistral et monumental ouvrage consacré cette fois à la préhistoire de notre pays : *Prehistorische Kulturen in het Zuiden der Lage Landen*, Wetteren, 1974; les chapitres relatifs au postpaléolithique y sont particulièrement développés. On ajoutera à l'excellente bibliographie donnée par DE LAET un livre qui vient de sortir de presse: M. ULRIX-CLOSSET, *Le paléolithique moyen dans le bassin mosan en Belgique*, Wetteren, 1975 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Publications exceptionnelles n° 3), remarquable étude exhaustive destinée surtout aux spécialistes, puis deux articles récents : M. DEWEZ e.a., *Nouvelles recherches à la grotte de Remouchamps*, dans *Bull. de la soc. roy. belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, t. 85 (1974), p. 5-160 et FR. TWIESSELMANN, *Description de trois gravures d'âge magdalénien provenant du Trou des Nutons et du Trou de Chaleux (vallée de la Lesse, province de Namur)*, dans *Bull. de la soc. roy. belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, t. 86 (1975), p. 151-161.

Nous rappellerons aussi le livre de synthèse, destiné à un public non spécialisé, de P. P. BONENFANT, *Des premiers cultivateurs aux premières villes*, Bruxelles, 1969 et les pages que le même auteur a consacrées aux Celtes et aux Protoceltes dans le premier volume de la présente collection (*La Wallonie. Le pays et les hommes*, t. I [1975], p. 13-20).

Le lecteur qui souhaiterait s'orienter dans le vocabulaire technique des préhistoriens trouvera tous les éclaircissements nécessaires dans le précieux petit *Dictionnaire de la Préhistoire* de M. BREZILLON (Paris, Larousse, 1969).

Celui qui, d'autre part, s'intéresserait particulièrement à un site ou à une région déterminée pourra utiliser les *Répertoires archéologiques. Série A. Répertoires bibliographiques*, publiés par le Centre National de Recherches Archéologiques en Belgique, à Bruxelles. Il y trouvera, classés selon l'ordre alphabétique des communes, non seulement une bibliographie détaillée, mais aussi un relevé succinct des diverses découvertes faites sur le territoire de ces communes, des débuts de la préhistoire jusqu'aux Normands.

Les tomes I (1960) et II (1963) sont consacrés à la province de Brabant; les tomes V (1964) et VII (1966) à la province de Liège; le tome IX (1970) à la province de Namur. Les volumes relatifs au Luxembourg et au Hainaut paraîtront — on le souhaite — dans un avenir assez proche.

Une brochure paraissant semestriellement sous le titre *Archéologie* donne, sous forme de courtes notices, un aperçu des découvertes et des principales publications intéressant l'archéologie de notre pays.

Enfin la revue *Helenium*, paraissant trois fois par an, s'est assigné pour but de donner une idée aussi complète et aussi précise que possible de l'archéologie des trois pays du Benelux. Chaque année paraît une bibliographie exhaustive tandis, qu'à intervalles réguliers, des 'Chroniques' régionales reprennent, sous une forme synthétique, tout ce qui se rapporte à l'archéologie de la zone envisagée: fouilles, découvertes, expositions, publications. Deux de ces 'Chroniques' — parfois réunies en une seule — sont consacrées aux régions wallonnes.

II - RETOUR AUX SOURCES DE NOTRE CIVILISATION ROMAINE

Les Celtes, les Romains et la Civilisation Gallo-Romaine

La conquête romaine au milieu du I^er^ siècle avant J.-C. et les invasions germaniques du V^e^ siècle de l'ère chrétienne marquent à coup sûr deux étapes cruciales dans la genèse de l'entité wallonne: la première lui apporta la langue et la culture latines dont elle continue de se réclamer aujourd'hui; les secondes ont contribué à fixer sa frontière septentrionale, linguistique — la frontière méridionale, politique, ne sera fixée, on le sait, que beaucoup plus tard. Mais, pendant le demi-millénaire qui sépare ces deux événements, la Wallonie ne constitue pas encore un cadre historique distinct.

LA WALLONIE DANS LE MONDE CELTIQUE

Sa première intégration dans une aire culturelle et linguistique identifiable s'est opérée dans le monde celtique. On peut, en effet, tenir pour acquis que les peuples qualifiés de 'Belges' par César — peuples qu'il situe entre la Seine, la Marne et le Rhin inférieur — parlaient des dialectes celtiques, qu'ils abandonneront peu à peu au profit du latin, en même temps qu'ils adopteront, en partie du moins, le genre de vie des conquérants romains. Mais, si les étapes de la romanisation de la Wallonie se laissent assez bien deviner, le processus de la celtisation nous demeure largement inconnu. On ne s'accorde même pas sur la date de l'arrivée des Celtes, que certains situent au début de l'âge du fer, vers 650 avant J.-C., tandis que d'autres l'abaissent au V^e^ siècle et la font coïncider avec l'apparition de la civilisation dite de La Tène (du nom d'un site archéologique en bordure du lac de Neuchâtel en Suisse). De fait, la civilisation de La Tène est la seule qu'on puisse attribuer aux Celtes avec une quasi-certitude. Elle règne des environs de 450 à la fin du I^er^ siècle avant J.-C. dans une zone géographique limitée en gros par la Loire, le Rhône supérieur et le Danube et par une ligne joignant les monts Beskides (au nord de la Tchécoslovaquie) à la Frise.

Isolement des Belges. Comme on le voit, la future Wallonie occupe dans le monde celtique, comme plus tard dans le monde romain, une position excentrique, dont découle une situation particulière. Jules César — notre plus ancien témoin en l'occurrence — la décrit en ces termes: 'La Gaule, prise dans son ensemble, comprend trois parties, dont l'une est occupée par les Belges, une autre par les Aquitains et la troisième par un peuple dont le nom est 'Celtes' dans sa langue et 'Gaulois' dans la nôtre (...). De ces trois peuples, les plus vaillants sont les Belges, pour la raison qu'ils sont le plus éloignés de la civilisation et des mœurs raffinées de la Province (la future Provence, alors depuis longtemps romanisée) et que les marchands se rendent très rarement chez eux et n'y introduisent donc pas d'objets susceptibles d'amollir leur courage' (*De Bello*

Gallico, 1,1). Cette sauvagerie, qu'il faut bien appeler ainsi, est poussée à son point culminant chez les Nerviens. 'L'accès de leur territoire est interdit aux marchands. Ils refusent l'importation du vin et des autres produits de luxe (...). Ce sont des hommes farouches et d'une grande valeur guerrière' (*ibid.,* 2,15).

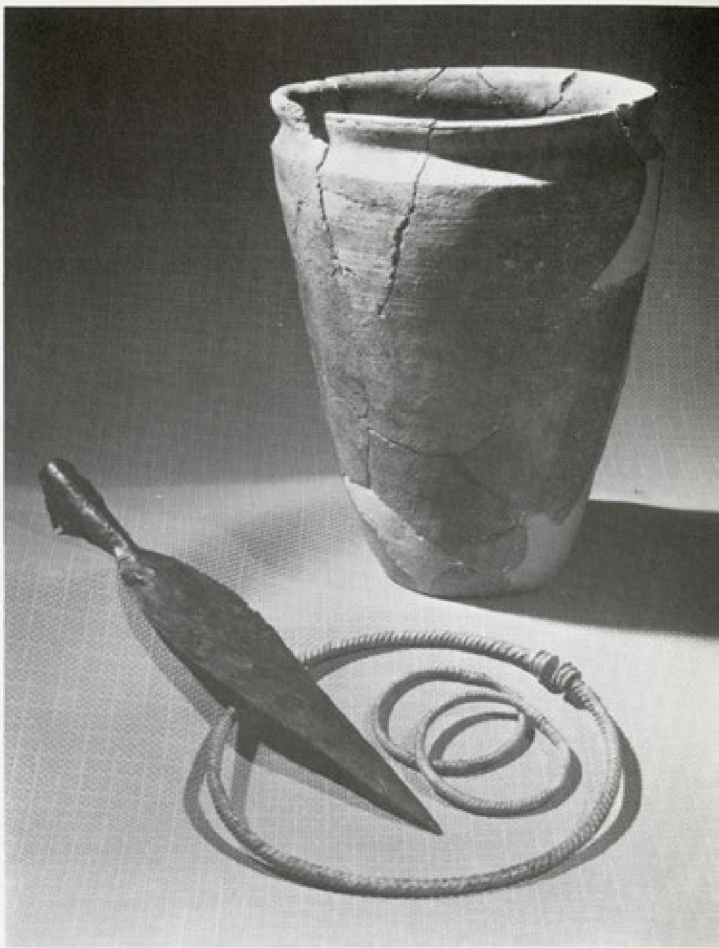
L'insistance avec laquelle César souligne les effets néfastes de la civilisation sur le courage sent trop le poncif philosophique pour n'être pas suspecte. Il n'en est pas moins exact qu'à son époque notre région se trouvait à l'écart des grands courants commerciaux et vivait, en quelque sorte, repliée sur elle-même. Certes, nous ne pouvons l'affirmer que sur la base d'une documentation archéologique par nature incomplète et aléatoire, mais il est frappant d'y constater l'absence totale d'importations en provenance des pays méditerranéens. Un coup d'œil sur une carte montre d'ailleurs que les deux principales voies de communication vers le nord — les vallées du Rhône et de la Saône depuis Marseille et celle du Rhin depuis l'Etrurie via les cols alpins — aboutissent en dehors de la Wallonie. Celle-ci apparaît donc comme un territoire isolé et, pour tout dire, arriéré, où l'on ne trouve que des produits de fabrication locale ou venant des régions immédiatement voisines de la Champagne et de la Sarre. Le niveau de vie y est relativement bas. On n'y rencontre point de villes : les *oppida* que mentionne César ne sont, selon toute vraisemblance, que des refuges fortifiés, utilisés seulement en cas de guerre; là où l'on avait cru trouver les traces d'agglomérations préromaines, à Tournai ou à Namur par exemple, les couches archéologiques les plus anciennes ne semblent pas antérieures au règne d'Auguste. L'architecture se limite à l'érection de fortifications, telles celles de Montauban-sous-Buzenol en Gaume, construites suivant une technique particulière, attestée ailleurs dans l'Europe celtique : les blocs de pierre du rempart ont été soumis à un feu violent, qui les a soudés en une masse homogène, remplaçant ainsi le mortier encore inconnu.

L'habitat. Nous sommes très mal renseignés sur l'habitat de nos ancêtres à l'époque de La Tène. On n'en peut guère citer que deux exemples : une 'cabane' de 7,50 m sur 5 m aux murs en clayonnage au 'Camp à Cayaux' à Spiennes près de Mons — site célèbre pour l'industrie du silex qui s'y développa à l'époque néolithique — et, à l'autre extrémité de la Wallonie, à Herstal près de Liège, les traces de poteaux de bois constituant l'armature de deux huttes successives, de plan carré et de dimensions plus réduites (3 à 4 m de côté). Ces huttes et ces cabanes devaient être groupées en villages de faible importance. Les chefs de l'aristocratie vivaient peut-être dans des demeures moins rudimentaires, qu'entourait un domaine rural : César raconte que le préfet de cavalerie Basile, approchant de la demeure d'Ambiorix, roi des Eburons, 's'empare de nombreux travailleurs dans les champs' et que la maison *(aedificium)* était 'entourée de bois, comme le sont presque toutes les habitations des Gaulois, ceux-ci recherchant la proximité des bois et des rivières pour se protéger de la chaleur' (*De Bello Gallico,* 6,30). En ce temps-là, des forêts recouvraient la plus grande partie du territoire wallon, notamment la forêt d'Ardenne *(Arduenna silua)*, 'qui est la plus grande de toute la Gaule et s'étend des bords du Rhin et du pays Trévires jusque chez les Nerviens (dans le Hainaut actuel)' (*ibid.,* 6,29).

Diversité culturelle. Les demeures des morts nous sont mieux connues que celles des vivants. Le mobilier qu'elles contenaient représente d'ailleurs l'essentiel de notre information sur les objets — poteries, armes, bijoux — en usage dans nos provinces avant l'arrivée des Romains. L'étude de ce mobilier et des rites funéraires a permis de distinguer deux groupes principaux.

Le 'groupe de la Haine', localisé dans la vallée de cet affluent de l'Escaut entre Charleroi et Mons, est caractérisé par une céramique noire lustrée, dont la forme la plus typique est un haut vase au profil élégant : la panse tronconique, légèrement incurvée à la base, se rattache

CIPLY (PROVINCE DE HAINAUT). NÉCROPOLE DE L'ÂGE DU FER (450-250 AV. J.-C.). TOMBE 1. *Le mobilier de la tombe comprenait un vase caréné élancé, urne funéraire typique du groupe de la Haine, un vase sur pied, un petit gobelet à protubérances, une marmite à quatre pieds et un couteau, ustensile fréquent dans les sépultures du second âge du fer. Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.*



SAINTE-MARIE-CHEVIGNY (PROVINCE DE LUXEMBOURG). NÉCROPOLE DE L'ÂGE DU FER (450-250 AV. J.-C.). *Quelques objets provenant de plusieurs sépultures: vase en forme de situle rehaussé d'un décor géométrique peint (tombelle VI), torque (tombelle III), paire de bracelets (tombelle IV), fer de lance (tombelle V). Ces objets sont caractéristiques du mobilier des nécropoles situées à l'est de Neufchâteau. (Photo A.C.L.).*

au large col cylindrique par un ressaut à angle plus ou moins vif. Le décor incisé ou en 'pointes de diamant' s'inspire des productions dites 'marniennes' de la Champagne. Les défunts, qui appartenaient tous à une aristocratie guerrière, étaient incinérés. Les hommes emportaient avec eux leurs armes, longue épée en fer ou coutelas à dos rectiligne. Une tombe princière du début de La Tène, contenant un char de combat, a été mise au jour à Leval-Trahegnies près de Binche : de telles tombes 'à char' sont courantes en Champagne et en Sarre.

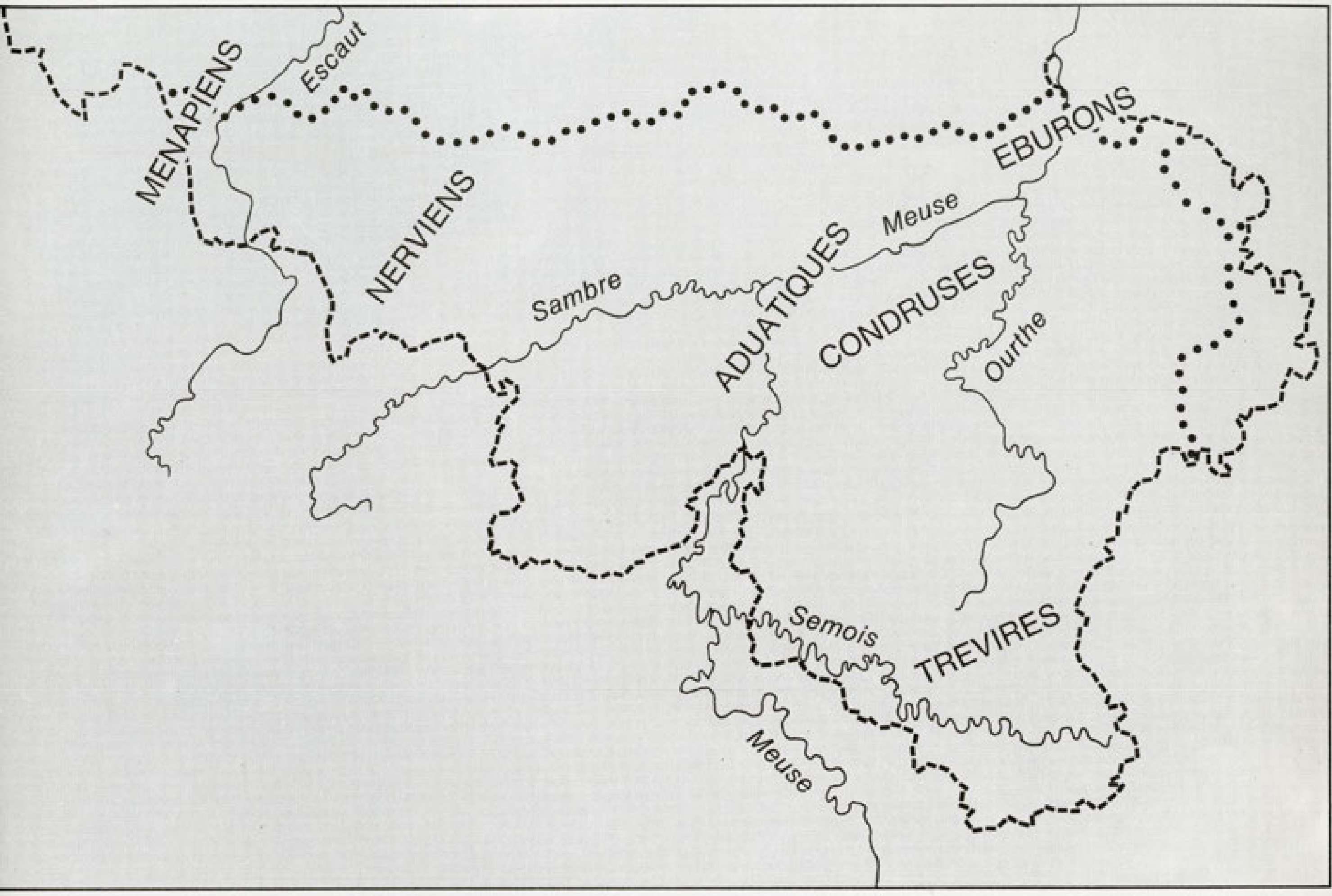
Le second groupe de sépultures est concentré sur le haut plateau ardennais, entre 400 et 500 m d'altitude, suivant un axe Orgeo (près de Bertrix) – Neufchâteau – Bastogne – Houffalize – Bovigny. Elles datent toutes de la première période de La Tène (450-250 environ) et se distinguent par les tertres bas, de plan circulaire ou ovale, qui les surmontent : leur hauteur conservée varie de 10 cm à 1 m pour un diamètre de 5 à 25 m; chacun d'eux recouvre une ou plusieurs tombes; ils se présentent isolés ou groupés en nécropoles, qui peuvent en compter jusqu'à soixante. On trouve aussi quelques sépultures plates. Le rite est ici généralement l'inhumation, parfois la crémation. Les femmes sont ensevelies avec un collier rigide (torque) et une paire de bracelets en bronze, lisses ou torsadés, généralement assortis, les hommes avec des lances ou des

javelots, qui attestent, ici encore, leur appartenance à une aristocratie guerrière. Un certain nombre de tombes 'à char', avec ou sans tertre, ont été découvertes dans la région de Neufchâteau, mais leur mobilier n'est pas plus riche que celui des autres sépultures. Ce dernier comprend, outre les bijoux et les armes, des poteries, dont la plus commune est un vase en forme de gobelet tronconique légèrement galbé, à lèvre concave et fond plat: ce type dérive des situles en bronze importées d'Italie par les Alpes et la vallée du Rhin; il est certainement emprunté aux populations voisines.

Le 'groupe de la crête ardennaise' se révèle moins homogène que celui de la Haine : l'est, plus pauvre, apparaît tourné davantage vers la Sarre, l'ouest, plus riche, vers la Champagne. Entre les deux groupes et dans le nord-est de la Wallonie, la situation est très confuse, du moins dans l'état actuel de la recherche. Ainsi la grotte du 'Trou de l'Ambre' à Eprave, dans la vallée de la Lesse, a livré des poteries identiques à celles de la dernière phase du groupe de la Haine, tandis que le matériel découvert dans les célèbres grottes de Han, toutes proches, présente des types différents. Ces grottes semblent avoir été occupées sporadiquement au cours de la période qui précéda immédiatement la conquête romaine, sinon pendant cette conquête même, sans doute comme refuges à l'occasion de troubles. A Eprave, quelque 75 cadavres, dont 13 femmes enceintes et une trentaine d'enfants, témoignent d'un massacre dont les circonstances nous échappent. Il s'agit probablement d'un règlement de comptes entre tribus belges — et non, comme on l'a parfois pensé, d'un épisode de l'extermination des Aduatiques par les légions de César: les hommes avaient été décapités, conformément à l'usage gaulois d'emmener comme trophées les têtes des ennemis vaincus.

Morcellement politique. La diversité culturelle de la Wallonie à l'époque de La Tène reflète sans aucun doute son morcellement politique — morcellement dont les conquérants romains sauront tirer parti. Peut-on aller plus loin et mettre les 'groupes' définis par les archéologues en relation avec les tribus énumérées par César? En fait, seul le groupe de la Haine peut être assigné avec certitude au territoire des Nerviens, qui s'étendait de l'Escaut à la Dyle et au Piéton, affluent de la Haine. Le groupe de la crête ardennaise est situé géographiquement chez les Trévires, qui occupaient le sud-est du Luxembourg, mais n'a pas laissé de témoin postérieur au milieu du III^e^ siècle. La localisation des autres tribus est incertaine : les Condruses, 'clients' des Trévires et voisins des Eburons, ont donné leur nom au Condroz; les Eburons se trouvaient au nord, quelque part entre Meuse et Rhin, les Aduatiques sans doute sur la Meuse moyenne... Ces tribus, particulièrement rebelles à la colonisation, seront décimées au moment de la conquête et les survivants fondus plus tard au sein de la cité des Tongres. A l'ouest enfin, les Ménapiens étaient installés dans le Hainaut occidental, derrière les marais bordant l'Escaut. Mais les frontières qui séparaient les différentes tribus ont dû varier au cours des temps et la date même de leur arrivée dans nos régions est toujours controversée, encore qu'il soit tentant de la mettre en rapport avec la disparition des tombes 'à char' à la fin de la première phase de La Tène vers 250 avant J.-C.

Un peuple d'artisans. Quoi qu'il en soit, ces peuples avaient en commun un niveau de civilisation inférieur à celui du reste de la Gaule, comme le prouve, entre autres, le nombre restreint de types de poteries : on sait, en effet, que l'élévation du niveau de vie s'accompagne d'une diversification des objets d'usage courant. Ces poteries — du moins les vases 'de luxe' retrouvés dans les sépultures des classes dirigeantes — sont d'une exécution assez raffinée: la pâte est généralement fine et homogène; les parois sont bien lissées, souvent lustrées; le décor est simple, mais tracé avec sûreté. Bien que modelées à la main, sans l'aide du tour — inconnu en Wallonie avant l'arrivée des Romains — les formes sont nettes et régulières. Les tombes 'à char' de l'Ardenne



LA WALLONIE AU MOMENT DE LA CONQUÊTE ROMAINE.

fournissent quelques indications sur une technique dans laquelle les Gaulois étaient passés maîtres, le charronnage. Bien que les parties en bois aient entièrement disparu, les traces qu'elles ont laissées permettent de se faire une idée des dimensions et de la structure du véhicule, un petit char de combat à deux roues, tiré par deux chevaux disposés de part et d'autre du timon. La longueur totale était de 3 m à 3,50 m, la largeur d'environ 1,30 m, le diamètre des roues de 80 à 90 cm. La caisse, assez petite, devait être de construction légère. Des bandages en fer, fixés par des clous, garnissaient les jantes, qui étaient en bois, de même que les rayons et les moyeux; ces derniers étaient renforcés par des garnitures en fer.

La métallurgie jouait un rôle non négligeable dans l'artisanat de nos régions à l'époque de La Tène. Un seul lieu d'extraction du minerai de fer a été repéré jusqu'à présent, à Spiennes, et l'on ignore si les riches gisements de l'Entre-Sambre-et-Meuse, du pays de Liège et du Sud-Luxembourg furent exploités avant

l'époque romaine. Mais les armes et les accessoires métalliques exhumés au cours des fouilles, et dont certains sont constitués de plusieurs feuilles de fer collées ensemble au moyen de résine, témoignent d'une grande maîtrise technique. Les bijoux et autres objets en bronze déjà signalés doivent être, en partie du moins, de fabrication locale. En revanche, l'émaillage et l'étamage du bronze, dont l'invention est attribuée aux Gaulois, ne sont guère représentés en Wallonie: les rares exemples, provenant principalement du Hainaut, sont, selon toute vraisemblance, des importations.

L'orfèvrerie n'est guère représentée en dehors des célèbres torques de Frasnes-lez-Buissenal. Des monnaies d'or et d'argent furent frappées chez nous durant les dernières phases de La Tène. Elles sont conformes au type celtique qui s'était développé en Gaule à partir de la seconde moitié du IV[e] siècle à l'imitation du statère d'or de Philippe II de Macédoine et dont les stylisations ravissent les amateurs d'art moderne. Les nôtres devaient être destinées davantage à rehausser le prestige des chefs de tribu qu'à servir de moyen de paiement. En effet, leur valeur élevée les réservait à des transactions importantes, dont l'existence est hautement problématique chez des populations vivant à l'écart du commerce international. Ces monnaies constituent, avec les étranges goupilles en fer du char de Leval-Trahegnies, les seules manifestations d'un art celtique dans notre région.

STATÈRES ÉMIS PAR DES TRIBUS CELTES ÉTABLIES DANS NOTRE RÉGION. *Le monnayage d'or gaulois dérive des statères de Philippe II de Macédoine. Importées à Marseille, ces monnaies se répandirent dans toute la Gaule où elles furent imitées, d'abord fidèlement puis avec de plus en plus de liberté. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Médailles.*

LEVAL-TRAHEGNIES (PROVINCE DE HAINAUT). NÉCROPOLE DE L'ÂGE DU FER (450-250 AV. J.-C.). *Goupille d'essieu de char à tête recouverte d'une garniture de bronze ornée. Le décor, composé d'un masque humain d'allure démoniaque muni de cornes aux extrémités enroulées, témoigne des stylisations propres à l'art celtique. Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire. (Photo A.C.L.).*

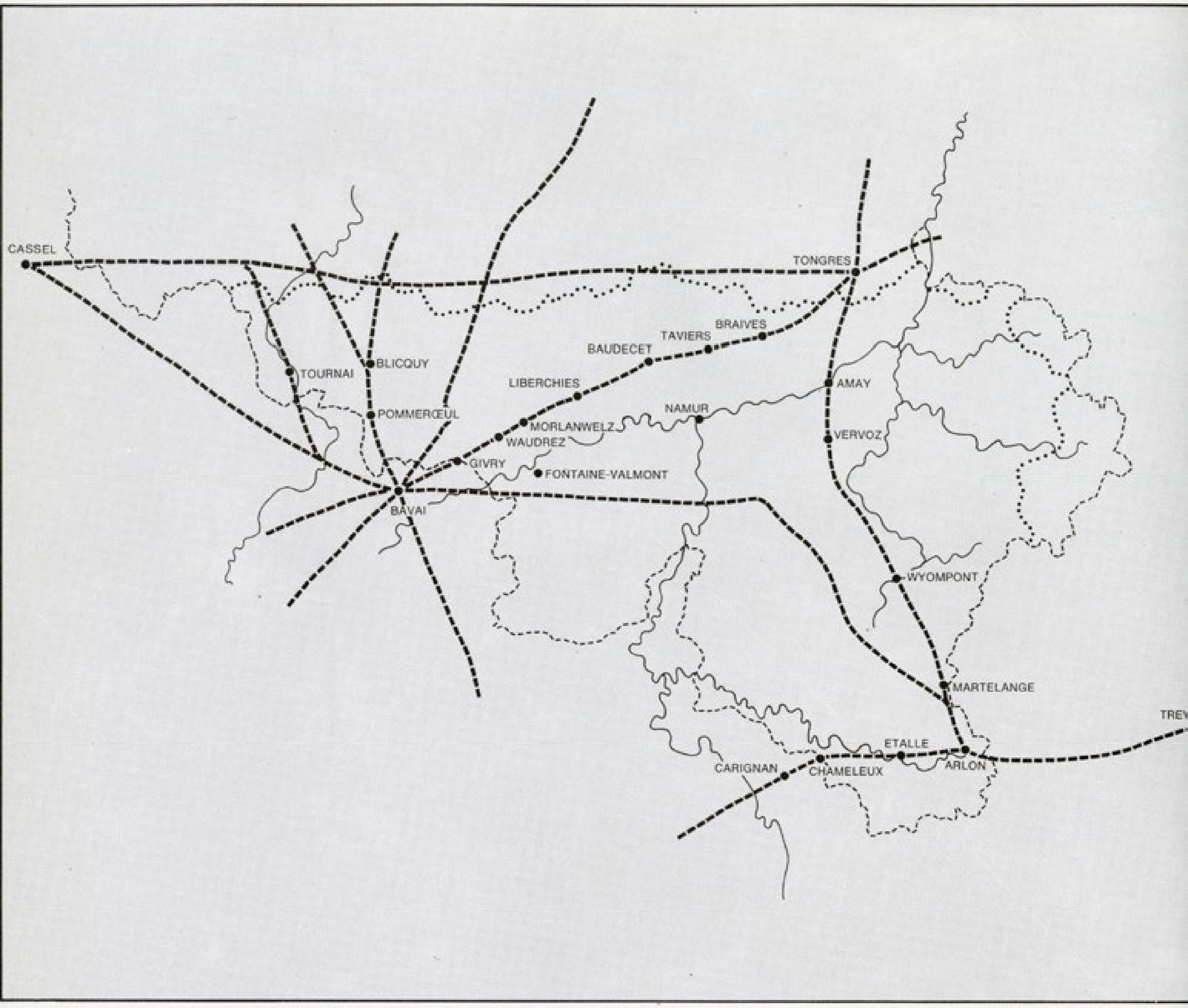
LA CIVILISATION ROMAINE

L'image de la Wallonie pendant les quatre siècles qui précèdent la conquête de César est donc celle d'un pays pauvre, aux mœurs barbares, sans unité politique et sans voies de communication dignes de ce nom. Son économie se fonde sur une agriculture dont nous ne savons pas grand-chose, un artisanat à vocation locale et un commerce restreint, sans doute à base de troc. Avec les Romains, la situation change du tout au tout.

Les routes. Leur première préoccupation est d'établir un réseau routier, dont l'utilité stratégique est évidente, mais qui jouera un rôle décisif dans l'accession de notre région au rang des pays civilisés : grâce à lui, elle s'ouvre enfin au trafic commercial du vaste marché commun qu'est l'Empire. L'implantation de ce réseau obéit visiblement à un plan logique et rigoureux. Les ingénieurs romains commençaient par tracer la voie, généralement en ligne droite, tracé matérialisé par trois sillons parallèles, le sillon médian donnant la direction, les sillons latéraux la largeur de la chaussée. La construction de celle-ci varie suivant la nature du sol et les matériaux disponibles sur place. Du sable ou de l'argile damés — remplacés, en terrain marécageux, par du gravier, voire par un lit de rondins — en constituent l'assise, que surmonte une série de couches de pierres de plus en plus petites, mêlées de terre, et enfin le revêtement carrossable en gravier, et non en dalles comme en Gaule méridionale ou en Italie.

Les relais. Des relais s'échelonnent tous les 15 km environ : c'est la distance qu'une troupe avec bagages ou un convoi de marchands couvre normalement en une demi-journée. Givry, Morlanwelz, Liberchies *(Geminiacum)*, Baudecet, Taviers — où l'on retrouve le latin *tabernae*, 'auberges' — et Braives *(Perniciacum)* jalonnent ainsi la voie Bavai-Tongres-Cologne, préfiguration de l'autoroute de Wallonie. Un relais a été fouillé au hameau de Chameleux à Florenville, sur la voie Reims-Trèves. On y passait en allant de Carignan *(Epoisum)* à Arlon *(Orolaunum)* par Etalle, dont le nom évoque le latin *stabula*, 'écuries'. Un complexe de 24 m sur 10 m comprenait une vaste cour ouvrant sur la chaussée par une porte cochère et précédant le corps de logis. Dans la cave aux parois creusées de niches voûtées, d'un type courant dans la Gaule du nord, une banquette de sable retenue par un coffrage de chêne conservait la trace des amphores qui y avaient été enfoncées. Le bâtiment, dont l'occupation dura du I^er^ au V^e^ siècle, subit divers remaniements. D'autres constructions s'élevaient à l'entour, de part et d'autre de la route, à front de laquelle elles étaient reliées par un portique continu aux colonnes de bois. Les murs de blocage étaient maçonnés au mortier de chaux, les toits recouverts d'ardoises hexagonales.

Les uici. Ces constructions montrent l'attraction exercée par les relais routiers, dont beaucoup sont à l'origine de petites agglomérations ou *uici*. Mais les routes n'étaient pas les seules voies de communication : les péniches romaines mises au jour à Pommerœul (Hainaut) rappellent l'importance du trafic fluvial. Un *uicus* semble s'être développé ici au croisement d'un ancien bras de la Haine et d'une chaussée reliant Bavai au nord de la Belgique. Amay *(Amianum)*, entre Huy et Liège, est situé de même à l'endroit où la voie Tongres-Arlon franchissait la Meuse; Tournai *(Turnacum)* et Namur *(Namurcum)* sont nés au bord de cours d'eau navigables. Ces bourgades doivent sans conteste leur prospérité au négoce. A Liberchies, la découverte de nombreuses monnaies gauloises, parmi lesquelles 25 attribuées aux Nerviens et 21 aux Aduatiques, prouve l'existence d'échanges précoces en ce lieu proche de la frontière entre les deux peuples : un monnayage local en cuivre, adapté aux transactions courantes, apparaît, en effet, dans nos régions au lendemain de la conquête. A Braives, un magasin en usage à la fin du I^er^ et pendant la première moitié du II^e^ siècle a livré des objets



L'EMPRISE DE ROME SE MANIFESTE PAR L'ÉTABLISSEMENT D'UN RÉSEAU ROUTIER DENSE ET LA COLONISATION DE LA CAMPAGNE. *Les agglomérations se sont formées et développées le long des chaussées; l'habitat rural, constitué surtout de villas, grandes exploitations agricoles, s'est implanté principalement en Wallonie.*

en provenance de toute la Gaule. A Tournai, des entrepôts étaient aménagés le long du fleuve pour stocker les pierres qu'on exportait jusque chez les Bataves.

Nous ne connaissons guère de ces *uici* que les fondations et les caves de leurs maisons, des puits et quelques tronçons de rues. Les huttes en bois et en torchis devaient être fréquentes dans les quartiers pauvres. Mais des constructions luxueuses en pierre, avec hypocaustes — système de chauffage central à air chaud —, salles de bains, dallages de mosaïque et peintures murales attestent la richesse d'une bourgeoisie romanisée, éprise de confort; de

nombreux produits d'importation — vaisselle fine en verre et en céramique à vernis rouge et décor en relief *(terra sigillata)*, statuettes et appliques de meubles en bronze — et même des fragments de verre à vitres y ont été découverts. Un artisanat industriel s'est développé dans ces agglomérations. A Pommerœul, il y avait une importante tannerie et une fabrique de chaussures. Une étape plus loin sur la même route, Blicquy se signale par l'activité de ses potiers; un bas fourneau et un dépôt de bronzier y furent également retrouvés. Les fouilles du *uicus* de Clavier-Vervoz en Condroz, sur la voie Tongres-Arlon, ont livré une dizaine de fours de potiers. Un édifice public aux proportions majestueuses, avec galerie à colonnade dorique, couronnait la hauteur de La Loucherie à Tournai, la seule véritable ville de la Wallonie antique. Celle-ci n'a pas connu, en effet, de véritable civilisation urbaine. Les chefs-lieux des quatre circonscriptions administratives qu'elle recoupe et qui correspondent plus ou moins aux territoires des anciennes tribus — Cassel *(Castellum Menapiorum)* dans le Pas-de-Calais, Bavai *(Bagacum Neruiorum)*, Trèves *(Augusta Treueorum)* et Tongres *(Atuatuca Tungrorum)* — sont tous situés en dehors

LIBERCHIES (PROVINCE DE HAINAUT). VASE DIT 'PLANÉTAIRE'. (I[er]-II[e] S.). *Ces curieux vases portent sur tout le pourtour de leur panse une série de bustes de divinités celtiques en relief. On a cru longtemps qu'il s'agissait de la figuration des sept planètes. Nivelles, Musée d'archéologie.*

de son territoire actuel. Exception tardive, Tournai supplantera Cassel comme chef-lieu de la cité des Ménapiens à la fin du IIIe siècle.

La religion. Des temples s'élevaient à Tournai, à Liberchies, à Clavier-Vervoz, à Tavigny près d'Houffalize, à Foy-lez-Bastogne; ce dernier était consacré au dieu trévire Intarabus, comme en témoignent une dédicace gravée sur pierre et une statuette en bronze avec socle inscrit. Ils sont de type 'gaulois': une *cella* carrée ceinte d'un péristyle aux colonnes de pierre ou de bois et entourée d'une esplanade close de murs. A Liberchies, l'enceinte mesure 100 m sur 76 m, le bâtiment, dont le sol était bétonné, 23 m sur 23 m; une statue de déesse, malheureusement fort délabrée, pourrait en provenir. Un vaste complexe cultuel a été partiellement mis au jour à Fontaine-Valmont (Hainaut), non loin de la voie Bavai-Arlon-Trèves, à la limite des cités des Nerviens et des Tongres. Il comprend à ce jour deux temples jumeaux entourés d'une esplanade de 66 m sur 50 m, des thermes alimentés par un aqueduc, une hôtellerie et un centre commercial. Au nord-ouest du site, à l'emplacement d'une chapelle dédiée à saint Guidon, protecteur des chevaux, se dressait probablement une colonne 'au cavalier à l'anguipède', monument inconnu chez les Nerviens, mais assez répandu chez les Tongres et les Trévires: il doit son nom au groupe en ronde-bosse qui le couronne et qui représente un cavalier terrassant un géant mi-homme mi-serpent; la colonne repose sur une base quadrangulaire dont chaque face porte une effigie divine en haut relief.
Ces sculptures, comme les nombreuses figurines en terre cuite ou en bronze qui attestent la piété de nos ancêtres, s'inspirent de modèles gréco-romains. En Wallonie, comme dans le reste de la Gaule, les goûts artistiques des conquérants ont balayé les traditions celtiques. Celles-ci ne survivent guère que dans de curieux vases — fabriqués notamment, mais pas exclusivement, à Bavai — dont les parois minces s'ornent de masques de divinités aux barbes et aux chevelures stylisées en motifs

FOY-NOVILLE (PROVINCE DE LUXEMBOURG). STATUETTE EN BRONZE DU DIEU INTARABUS (Ier-IIe S.). *Découverte en 1862, cette représentation d'une divinité indigène se dressait probablement sur le socle en bronze gravé d'une inscription dédicatoire qui fut retrouvé en 1935: DEO INTARABO ATEGNIOMARUS RESPECTI V.S.L.M. (Au dieu Intarabus, Ategniomarus, fils de Respectus, offre volontiers cet ex-voto). Arlon, Musée luxembourgeois.*

NIMY (PROVINCE DE HAINAUT) ET MARTELANGE (PROVINCE DE LUXEMBOURG). STATUETTES EN BRONZE DU DIEU MERCURE (IIe S.). *Le culte de Mercure, divinité qui protégeait les voyageurs et les commerçants, était l'un des plus répandus en Gaule. Les deux statuettes sont de facture très différente: l'une nous montre le dieu assis, librement inspiré d'un prototype grec, l'autre nous le présente debout, dans un style très fruste d'origine locale. Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.*

THUIN (PROVINCE DE HAINAUT). NÉCROPOLE GALLO-ROMAINE. MOBILIER DE LA TOMBE 36. *La sépulture à incinération renferme l'urne funéraire et un mobilier courant dans les tombes des IIe et IIIe siècles. Les monnaies sont destinées à rétribuer Charon qui, sur sa barque, emportera le défunt dans l'au-delà. Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.*

décoratifs. En général, les artistes locaux se contentent d'imiter, souvent avec maladresse, des prototypes hellénistiques; les meilleures pièces sont d'ailleurs des importations. Sous ces vêtements d'emprunt, les anciennes croyances se maintiennent: Intarabus est honoré en Ardenne; une inscription découverte aux Pays-Bas est dédiée aux *Matres Neruiorum*, déesses préhistoriques de la fécondité. A côté d'elles, des cultes orientaux, véhiculés par les soldats et les marchands étrangers, s'introduisent peu à peu, ouvrant la voie au christianisme: des représentations d'Isis, de Cybèle et d'Attis apparaissent à Tournai, en pays nervien, à Clavier-Vervoz; à Angleur, près de Liège, un ensemble d'appliques en bronze décorait un sanctuaire de Mithra.

Les rites funéraires. Les Belges partageaient avec les Romains la coutume d'incinérer les morts; c'est seulement dans le courant du IVe siècle que celle-ci cédera le pas à l'inhumation. Dans les tombes modestes, groupées en nécropoles en dehors des habitats, souvent le long des routes, quelques offrandes accompagnent l'urne cinéraire, notamment des monnaies destinées à payer le passage du fleuve infernal. Les sépultures plus riches sont

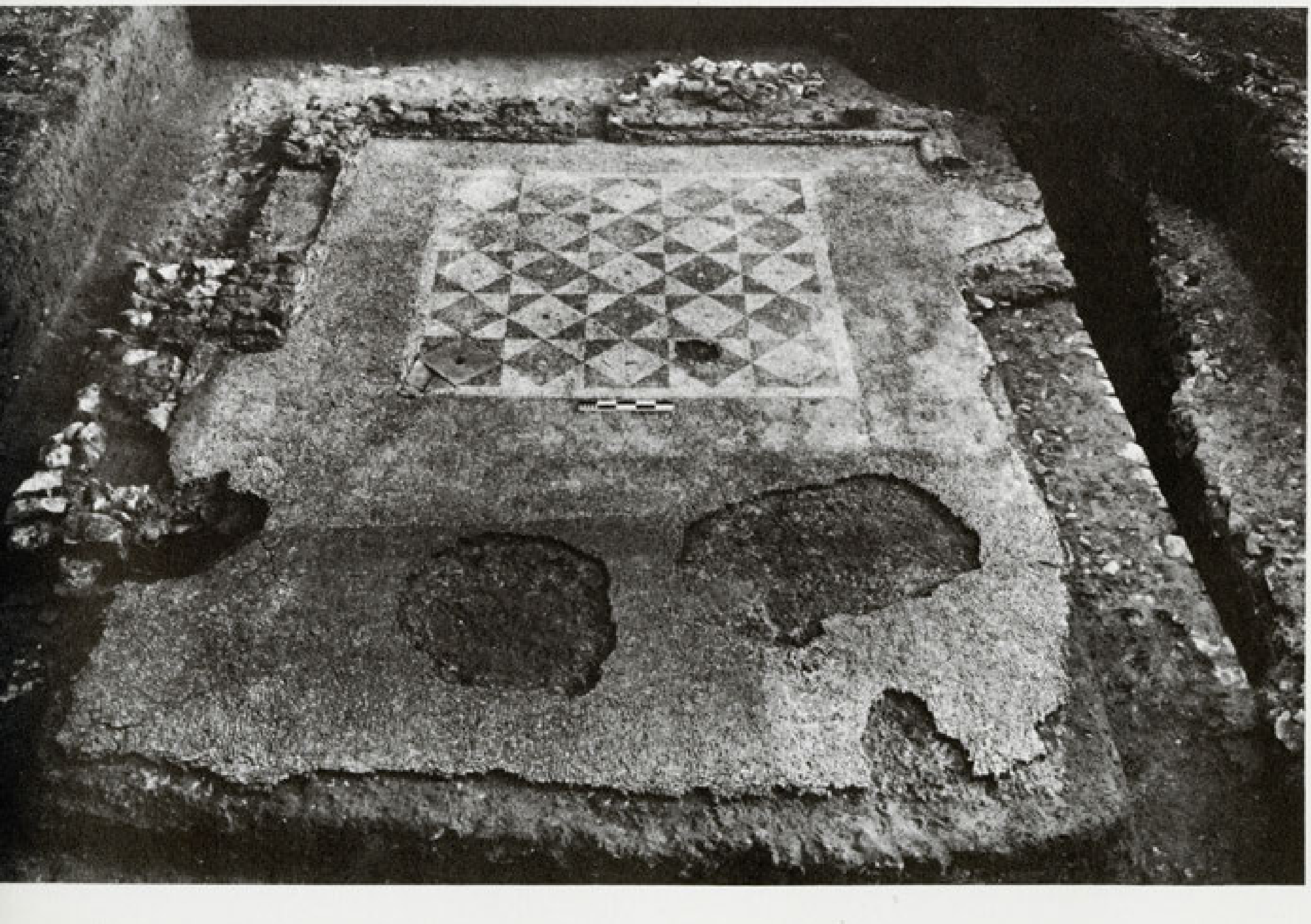
MONTAUBAN-BUZENOL (PROVINCE DE LUXEMBOURG). BAS-RELIEF (II-III[e] S.). *La scène représente les défunts étendus, selon la coutume gallo-romaine, sur un lit de banquet, accompagnés de leurs épouses assises l'une sur un tabouret, l'autre sur un fauteuil à haut dossier, autour d'une table garnie d'un plat de fruits. Ce thème, maintes fois reproduit, idéalise la survie des défunts dans l'au-delà. Sur les monuments trévires, il tend à figurer une scène de la vie quotidienne agrémentée de détails anecdotiques. Longueur de la scène: 155 cm; hauteur: 38 cm. Buzenol, Musée et parc archéologique de Montauban.*

recouvertes de tertres *(tumuli)* ou surmontées de piliers funéraires, dont de nombreux fragments sculptés ont été extraits de fortifications du Bas-Empire, à Arlon et à Buzenol notamment : ils illustrent la vie quotidienne du défunt et constituent de ce fait d'excellents témoins de la culture matérielle dans la Wallonie romaine. Grâce à eux, le mobilier et les divers types de véhicules en usage à cette époque ont pu être reconstitués. Nous leur devons aussi la connaissance de la fameuse moissonneuse *(uallus)* des Trévires.

Les uillae. Car l'urbanisation spectaculaire de notre région ne doit pas faire oublier son caractère fondamentalement rural. Les vestiges d'exploitations agricoles y sont innombrables et ne peuvent s'expliquer que par des défrichements systématiques. Nous manquons malheureusement de données sur les limites et l'organisation interne de ces exploitations, les archéologues du passé ne s'étant guère intéressés qu'aux bâtiments. Leur concentration au sud de la voie Cassel-Tongres-Cologne, dont le tracé est parallèle à la frontière linguistique actuelle, témoigne néanmoins d'une romanisation en profondeur du territoire wallon. Les dimensions des domaines pouvaient varier d'une région à l'autre, mais certains devaient être assez étendus pour justifier l'emploi de machines comme le *uallus*. Les grands propriétaires habitaient de somptueuses *uillae,* dont le confort ne le cédait en rien à celui des demeures patriciennes des *uici*. Agrandies, transformées au cours des siècles, certaines d'entre elles atteignent des proportions qui attestent la puissance sociale d'une 'aristocratie terrienne'. La grande *uilla* de Basse-Wavre mesurait quelque 130 m de façade, celle de Haccourt, près de Visé, dont on

MONTAUBAN-BUZENOL (PROVINCE DE LUXEMBOURG). BAS-RELIEF : PROMENADE EN CISIUM (II-IIIe S.). *Deux jeunes gens ont pris place dans une charrette à claire-voie tirée par deux chevaux. Le conducteur, à la mine réjouie, tient les rênes d'une main et de l'autre fait claquer un fouet. L'artiste évoque ici une autre scène familière pleine d'atmosphère et de réalisme. Longueur de la scène: 55 cm; hauteur: 32 cm. Buzenol, Musée et parc archéologique de Montauban.*

HACCOURT (PROVINCE DE LIÈGE). PAVEMENT DE MOSAÏQUE DE LA SALLE DE BAIN FROID (Ier S.). *Le pavement mesure 5,80 m sur 4,30 m. De larges bandes noires entourent le panneau central de 2,42 m sur 2,43 m orné de motifs géométriques. Le décor consiste en une combinaison de carrés et de triangles noirs et blancs. Liège, Musées d'archéologie et des arts décoratifs. (Photo Service national des Fouilles, Bruxelles).*



CORTIL-NOIRMONT (PROVINCE DE BRABANT). ŒNOCHOÉ EN VERRE À DÉCOR VÉGÉTAL (II^{e} S.). *La panse est ornée d'un motif quatre fois répété. De part et d'autre d'une tige ondulée de couleur bleue s'échappent trois rangées de palmes dorées. Cette verrerie d'une technique remarquable proviendrait d'un atelier de Cologne. Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire. (Photo A.C.L.).*

peut suivre l'évolution depuis la première construction de bois jusqu'à la vaste demeure des II^{e} et III^{e} siècles, comptait, dans son dernier état, une centaine de pièces, cours et couloirs; toutes deux étaient pourvues du chauffage central (hypocauste) et d'installations de bains (thermes). Les *uillae* étaient luxueusement ornées : colonnes des portiques, exèdres des cours et des thermes, mosaïques, marbres et peintures. Les dallages de marbres précieux (Basse-Wavre) et de mosaïques (Haccourt) sont néanmoins exceptionnels dans nos régions; ils témoignent de la richesse des commanditaires et d'une recherche dans l'effet décoratif.

ÉPILOGUE

A partir du III^{e} siècle, les incursions barbares mettent un terme à la *pax Romana* et, du même coup, à la prospérité économique de notre région. C'est le moment où les habitants enterrent leurs 'trésors', qu'ils espèrent récupérer en des temps meilleurs — espoir plusieurs fois déçu, pour le plus grand profit des archéologues : la découverte la plus extraordinaire dans ce domaine est évidemment celle des 367 monnaies d'or exhumées à Liberchies (Hainaut) en 1970. C'est le moment aussi où les *uici* sont désertés pour des places fortes plus petites, mais plus sûres, généralement établies sur des buttes d'où l'on surveille les voies, qui retrouvent la vocation militaire de leurs origines. Les monuments funéraires qui les bordaient servent de carrière pour construire ou renforcer les remparts. Bientôt l'Empire s'écroulera et, avec lui, la civilisation latine. Mais l'un et l'autre auront marqué la Wallonie d'une empreinte indélébile.

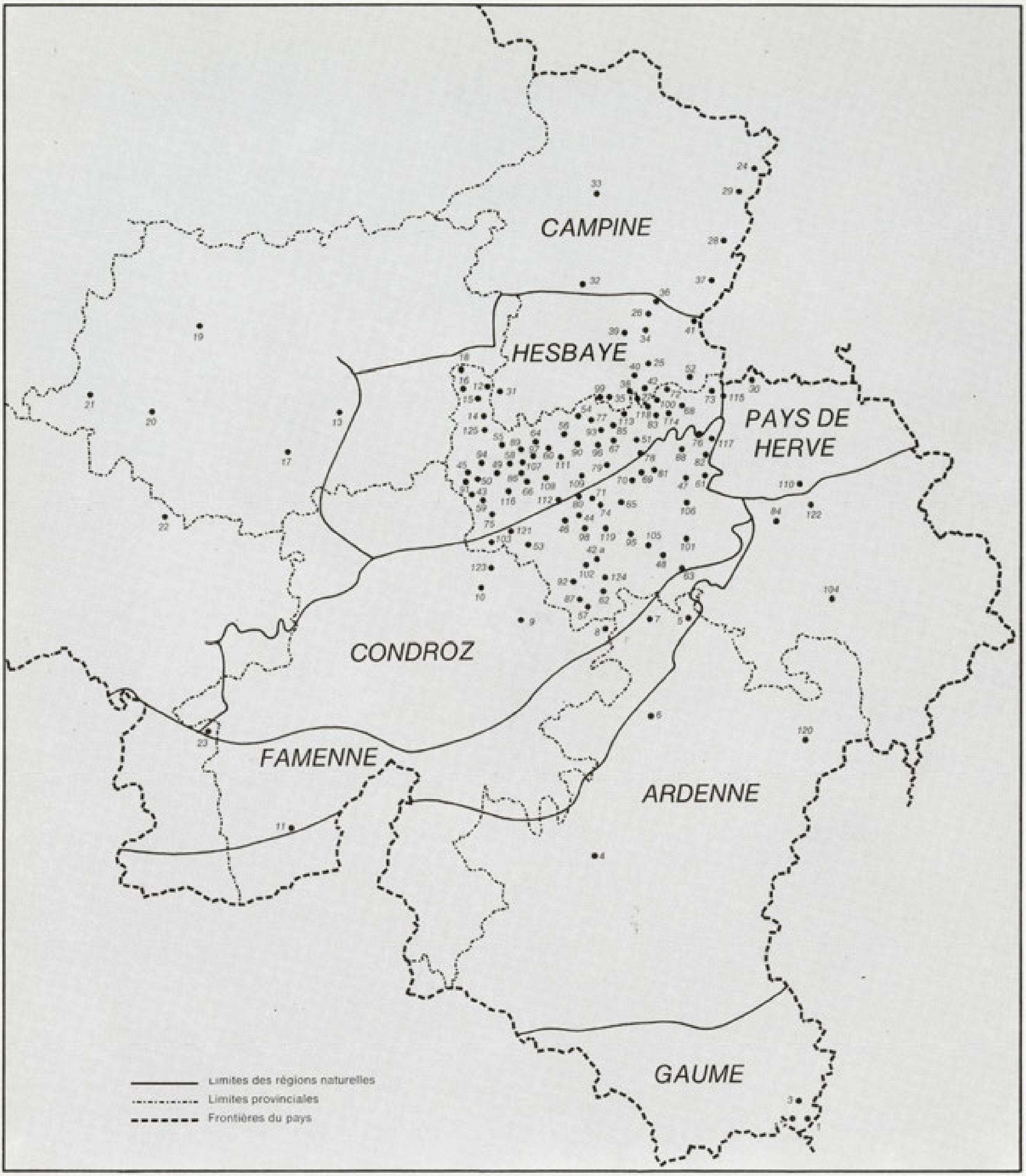
Guy DONNAY et
Jacqueline CESSION-LOUPPE

SERVICE A VERRES, DE DOUZE PIÈCES EN TROIS FORMATS. *Découvert dans une tombe à Vervoz (Condroz). Seul ensemble aussi complet aujourd'hui conservé. Ier ou IIe siècle. Liège, Musée Curtius. (Photo Niffle, Liège).*

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les sources écrites relatives à la Wallonie protohistorique et romaine sont fort peu nombreuses. En dehors du *De Bello Gallico* de Jules César (vers 50 av. J.-C.), dont l'objectivité n'est pas la qualité dominante, on ne peut guère citer que quelques passages du géographe Strabon (début du Ier s. apr. J.-C.) et de l'historien Tacite (fin du Ier s.), des mentions de toponymes chez Ptolémée (IIe s.), dans l'*Itinerarium Antonini* (vers 300) et sur la *Tabula Peutingeriana* (XIIIe s.), qui semble dériver d'une carte romaine du IIIe s., ainsi que de rares inscriptions, réunies dans le *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XIII, 1, 2 (1904), nos 3566 et suiv. (une nouvelle édition est en préparation). Nos connaissances reposent donc essentiellement sur l'archéologie. De très nombreuses fouilles ont été menées ici et là, surtout à partir du XIXe s., par des amateurs ou des sociétés locales, la plupart sans méthode scientifique; peu d'entre elles ont donné lieu à des publications utilisables, ce qui rend malaisée l'interprétation des trouvailles, conservées principalement au département de la Belgique ancienne des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, aux Musées d'archéologie et d'arts décoratifs de la Ville de Liège, aux Musées d'Arlon, de Namur, d'Ath, de Tournai et au Musée Royal de Mariemont. La situation s'est améliorée au cours des dernières années, grâce à une prise de conscience des archéologues amateurs, dont la collaboration avec les spécialistes s'intensifie pour le plus grand profit de la recherche. À l'initiative du Service National des Fouilles, des études dispersées dans de multiples revues ont été reprises à partir de 1950 dans la collection *Archaeologia Belgica* (abrégée ci-après *A.B.*), qui comprend aussi des publications originales. De son côté, le Centre national de Recherches archéologiques en Belgique édite depuis 1938 une chronique, *Archéologie*, et, depuis 1960, des *Répertoires archéologiques*. Pour le reste, la bibliographie est immense et de valeur très inégale: on se méfiera particulièrement des publications anciennes, où l'imagination prend trop souvent le pas sur l'esprit critique. Nous nous bornerons à indiquer ci-après quelques ouvrages généraux d'orientation et quelques études représentatives.

Pour le cadre historique, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré par P. P. BONENFANT au peuplement celtique et à la romanisation dans le tome I de la présente encyclopédie (p. 13-35), ainsi qu'à la bibliographie qui l'accompagne. Pour les sources archéologiques, on verra en outre: A. DE LOË, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Belgique ancienne. Catalogue descriptif et raisonné*, II. *Les âges du métal* (1931), et III. *La période romaine* (1937); M. E. MARIËN, *La céramique en Belgique de la préhistoire au moyen âge* (Bruxelles, s.d.); *Vingt-cinq années de fouilles archéologiques en Belgique*. [Exposition]. (Bruxelles, 1972). Sur les Celtes en général: J. MARKALE, *Les Celtes et la civilisation celtique. Mythe et histoire* (Paris, 1970); J. V. S. MEGAW, *Art of the European iron age* (Bath, 1970). Sur le 'groupe de la Haine': M. E. MARIËN, *La période de La Tène en Belgique. Le groupe de la Haine* (Bruxelles, 1961). Sur le 'groupe de la crête ardennaise': A. CAHEN-DELHAYE, *Tombelles celtiques de la région de Bovigny* = *A.B.* 122 (1970) et *Fouilles dans les tombelles de La Tène en Ardenne* = *A.B.* 166 (1974). Sur Épraves et Han: M. E. MARIËN, *Le trou de l'Ambre à Épraves* (Bruxelles, 1970); le même et I. VAN HAEKE, *Nouvelles découvertes à la grotte de Han* (Bruxelles, 1965). Sur la localisation des tribus: G. FAIDER-FEYTMANS, *Les limites de la cité des Nerviens*, dans *L'Antiquité classique*, 21, 1952, p. 338-358. Pour la période romaine: *Cartes archéologiques de la Belgique*, 1-2. *La Belgique à l'époque romaine* par J. MERTENS et A. DESPY-MEYER (Bruxelles, 1968); 3. *L'habitat rural à l'époque romaine* par R. LAURENT et D. CALLEBAUT (1972). Sur les voies romaines: R. CHEVALLIER, *Les voies romaines* (Paris, 1972); J. MERTENS, *Les routes de la Belgique romaine* = *A.B.* 33 (1957); R. BRULET, *Documents et rapports de la Société Royale d'archéologie de Charleroi*, 54, 1969, p. 43-54; A. MATTHYS, H. BOREUX et M. MERLYN, *Annales du Cercle archéologique de La Louvière et du Centre*, 8, 1970, p. 1-10; J. MERTENS, *Le relais romain de Chameleux* (Bruxelles, 1968). Sur les *uici*, outre la synthèse du P. A. WANKENNE: M. AMAND, *Tournai de César à Clovis* (Gembloux, 1972); P. CLAES, *Fouilles dans le vicus des Bons Villers à Liberchies*, dans *Annales du XLIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Malines, 1971), II, p. 31-43; J. WILLEMS, *Considérations relatives aux découvertes effectuées au vicus gallo-romain de Vervoz-Clavier, ibid.*, p. 44-50. Sur le monnayage 'gaulois': Y. GRAFF [et M. THIRION], *Liberchies. Les monnaies gauloises* = *Romana contact*, 1963, 1-2; M. THIRION, *Le trésor de Fraire*, dans *Revue belge de Numismatique*, 108, 1962, p. 67-112, et *Les trésors monétaires gaulois et romains trouvés en Belgique* (Bruxelles, 1967). Sur le temple de Liberchies: P. CLAES, *De Gallia*, 4, 1965, p. 13-15. Sur celui de Foy-lez-Bastogne: L. LEFÈBVRE, *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 95, 1964, p. 241-255. Sur le sanctuaire de Fontaine-Valmont: G. FAIDER-FEYTMANS, *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 74, 1960, et *Cahiers de Mariemont*, 2, 1971, p. 23-27; le même auteur prépare un recueil des bronzes figurés de la Belgique. Sur les colonnes 'au cavalier à l'anguipède': P. LAMBRECHTS, *Contributions à l'étude des divinités celtiques* (Bruges, 1942). Sur les *tumuli*: M. AMAND, *Nos tumulus. Splendeurs impériales* (Bruxelles, 1969). Sur les piliers funéraires: J. MERTENS, *Sculptures romaines de Buzenol* = *A.B.* 42, 1958, et *Nouvelles sculptures romaines d'Arlon* = *A.B.* 103, 1967, p. 153-160. Sur les *uillae*, outre les études de R. DE MAEYER: G. DE BOE, *De stand van het onderzoek der Romeinse villa's in België* = *A.B.* 132 (1971), p. 1-14 (résumé en français), et *Une villa romaine à Haccourt (Liège). Rapport provisoire des fouilles 1967-1970*, *ibid.*, p. 15-32; deux fascicules du rapport définitif ont été publiés par le même auteur dans *A.B.* 168 (1974) et 174 (1975); J. MARTIN, *La villa romaine de Basse-Wavre*, dans *Wavriensia*, 18, 1969, p. 135-152. Sur les 'trésors', outre l'ouvrage de M. THIRION cité plus haut: du même, *Le trésor de Liberchies* (Bruxelles, 1972). Sur les fortifications du Bas-Empire: J. MERTENS, *Le rempart romain d'Arlon* (Bruxelles, 1973).

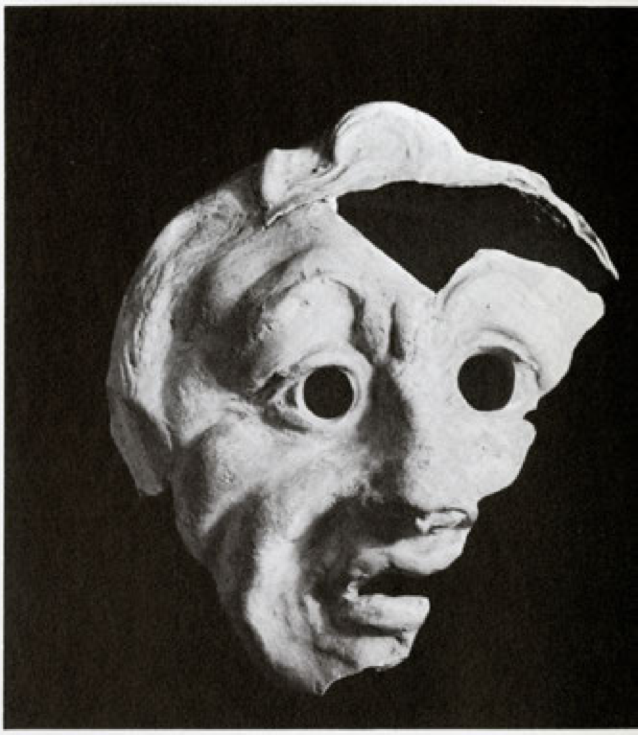


CARTE INÉDITE REPRENANT LES LOCALITÉS REPRÉSENTÉES DANS LA SECTION GALLO-ROMAINE DU MUSÉE CURTIUS. *Établie par les auteurs de l'article.*

1. Athus 2. Aubange 3. Messancy 4. Hatrival 5. Izier 6. Rendeux
7. Tohogne 8. Bonsin 9. Flostoy 10. Haltinne (Strud) 11. Nismes
12. Attenhoven 13. Biez 14. Houtain-l'Evêque 15. Landen
16. Neerwinden 17. Ottignies 18. Overhespen 19. Schaerbeek
20. Buyzingen 21. Kester 22. Arquennes 23. Boussu-lez-Walcourt
24. Maaseik 25. Berg 26. Bilzen 27. Diets-Heur
28. Eisden 29. Elen 30.Fouron-le-Comte 31. Gingelom 32. Hasselt
33. Helchteren 34. Hoeselt 35. Lauw 36. Munsterbilzen
37. Rekem 38. Rutten 39. Schalkhoven 40. Tongres 41. Veldwezelt
42. Vreren 42a. Abée 43. Acosse 44. Amay-Ombret 45. Ambresin
46. Ampsin 47. Angleur 48. Anthisnes 49. Avennes 50. Avin
51. Awans 52. Bassenge 53. Ben-Ahin 54. Bergilers
55. Blehen 56. Bléret 57. Bois-et-Borsu 58. Braives 59. Burdinne
60. Celles 61. Vaux-sous-Chèvremont 62. Clavier-Vervoz
63. Comblain-Fairon 64. Darion 65. Ehein 66. Fallais 67. Fexhe-le-Haut-Clocher 68. Fexhe-Slins 69. Flémalle-Grande 70. Flémalle-Haute
71. Flône 72. Glons 73. Haccourt 74. Hermalle-sous-Huy
75. Héron 76. Herstal 77. Hodeige 78. Hollogne-aux-Pierres
79. Horion-Hozémont 80. Bodegnée 81. Jemeppe 82. Jupille
83. Juprelle 84. Theux-Juslenville 85. Kemexhe 86. Latinne
87. Les Avins 88. Liège 89. Ligney 90. Limont 91. Meeffe
92. Modave 93. Momalle 94. Moxhe 95. Nandrin 96. Noville
97. Omal 98. Ombret 99. Otrange 100. Paifve 101. Poulseur
102. Ramelot 103. Seilles 104. Stavelot 105. Tavier 106. Tilff
107. Toûrinne 108. Vaux-et-Borset 109. Verlaine 110. Verviers
111. Viemme 112. Villers-le-Bouillet
113. Villers-l'Evêque 114. Villers-Saint-Siméon 115. Visé 116. Vissoul
117. Wandre 118. Wihogne 119. Yernée 120. Cherain (Retigny)
121. Couthuin 122. Polleur 123. Andenne 124. Terwagne
125. Avernas-le-Bauduin

La Hesbaye et le Condroz à l'époque romaine, à travers les collections du Musée Curtius à Liège

Dès sa fondation en 1850, l'Institut Archéologique Liégeois, qui a son siège au Musée Curtius, inscrivit à son programme l'organisation de fouilles archéologiques, en ordre principal dans la province de Liège. Le succès de ces recherches lui permit de fonder un grand musée et d'y créer une section gallo-romaine qui, parmi d'autres, est actuellement une des plus importantes de Belgique. Concurremment, une politique d'acquisition bien comprise et des dons individuels vinrent compléter heureusement la richesse des collections dont l'inventaire comporte des objets de près de cent vingt localités se répartissant sur six provinces, quatre francophones, l'une (le Brabant) francophone pour une part, une autre néerlandophone (le Limbourg), intimement liée à Liège par la géographie historique et le passé romain du pays mosan : soit soixante-seize pour la seule province de Liège. En outre, deux pour le Hainaut (Arquennes, un fragment de meule; Boussu-lez-Walcourt, des restes de substructions), dix pour le Brabant (Attenhoven, des restes de substructions, ainsi que pour Buyzingen, Landen, Neerwinden, Ottignies et Schaerbeek; pour Biez, Kester et Overhespen, des vestiges provenant de cimetières; enfin le sceau de l'oculiste Titus (III^{e} siècle), à Houtain-l'Évêque), cinq pour la province de Namur (Bonsin, Flostoy et Nismes, des témoins de substructions, et Andenne; à Haltinne (Strud), quelques vases provenant d'un cimetière), huit pour la province de Luxembourg (Athus, Aubange, Izier et Tohogne, des restes de substructions; Cherain, Hatrival, Messancy et Rendeux, quelques vases découverts dans des cimetières) et, enfin, dix-neuf pour le Limbourg (Bilzen, Eisden, Elen, Hasselt, Lauw, Maaseik, Munsterbilzen, Rekem et Vreren, des objets pouvant



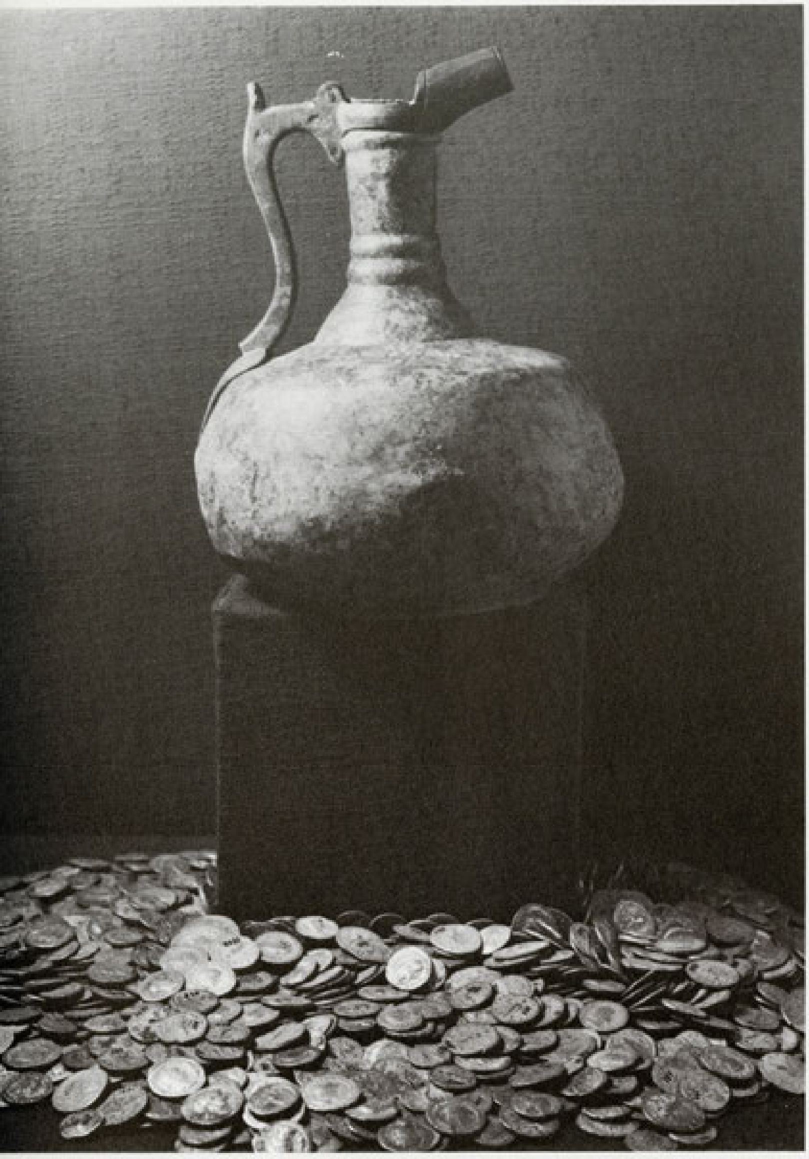
MASQUE DE BONSIN *(Province de Namur). Céramique. Pièce d'une remarquable qualité plastique. H. 22 cm. (Photo F. Niffle, Liège).*

provenir d'un cimetière; Diets-Heur, Gingelom, s'Gravenvoeren, Hoesselt, Rutten, Schalkhoven et Veldwezelt, des restes de substructions). De Berg provient une pierre à quatre dieux et de Helchteren un trésor de 258 monnaies. Signalons que le Musée Curtius possède le fonds le plus important, après le Musée Provincial gallo-romain de Tongres, d'objets retirés de la vieille cité des Tongres et de ses cimetières. Dans le processus de romanisation de la Hesbaye, la capitale de la *civitas* des Tongres a joué un rôle prépondérant qui se reflète dans ce matériel archéologique. Par sa richesse et sa diversité, celui-ci montre le développement continu, à travers les quatre

siècles de présence romaine, du plus important centre urbain antique du pays mosan.

Cent vingt-cinq années se sont écoulées depuis que les premiers objets gallo-romains ont garni les vitrines du Musée Curtius, leur nombre dépasse actuellement plus de 20.000 pièces. A travers eux, il nous est possible de nous faire une idée, fort incomplète il est vrai, de quatre siècles de présence romaine dans deux très fertiles régions naturelles qui, depuis les temps préhistoriques, ont attiré l'homme: la Hesbaye et le Condroz.
Ces collections ne présentent pas uniquement une importante valeur archéologique; grâce à elles, il est possible d'étudier le peuplement de ces régions, ainsi que leur activité. Nous pouvons même pressentir leur structure économique et, ainsi, les intégrer dans le contexte économique et culturel plus large que formait, à l'époque romaine, le Nord des Gaules où notre Hesbaye était le grenier pour le Rhin.
Pendant les temps romains, trois grands axes routiers traversaient la Hesbaye, le Condroz et le Pays de Herve. Cette dernière région, ainsi que l'Ardenne liégeoise, sont moins bien représentées dans les collections du Musée Curtius que les deux autres. Cette carence peut s'expliquer par la nature même du terrain de ces zones géographiques couvertes de riches prairies et de forêts; elles ne sont pas constamment retournées par la charrue comme le sont les terres agricoles. Moins ouvertes à un développement urbain, leur sol est moins creusé et il garde plus facilement ses secrets et, par conséquent, ne se dévoile que lentement à l'archéologue. La voie la plus notable était indiscutablement la route qui, rejoignant la mer du Nord à Boulogne, aboutissait à Cologne sur le Rhin. Partant de Bavai, véritable plaque tournante dans le Nord de la Gaule, elle traversait toute la Hesbaye d'ouest en est. De cette grande artère partaient d'autres voies et l'une d'elles, quittant Tongres, reliait cette ville à Arlon en traversant dans un axe nord-sud la Hesbaye et le Condroz. Une autre voie secondaire, dont une section subsiste encore, devait partir au sud de la capitale des Tongres pour se diriger vers les hauteurs du pays de Herve et rejoindre ainsi Trèves. Une quatrième chaussée coupait le plateau des Hautes Fagnes et joignait Trèves à Maestricht. Une cinquième enfin, venant probablement de Saint-Quentin, doublait dans une certaine mesure la route Bavai-Cologne, atteignant la cité rhénane après avoir parcouru d'ouest en est la Famenne, le Condroz et le Pays de Herve.
Au début de la romanisation, les routes traversant ces zones géographiques revêtaient une importance militaire, car elles devaient permettre un déplacement rapide des légions et assurer l'acheminement de leur approvisionnement. Deux fois en moins de cinquante ans, le réseau routier si favorisé de la Gaule Belgique allait jouer un rôle de premier plan à l'occasion d'opérations militaires: d'abord sous Auguste, au moment des guerres de Germanie et, ensuite, sous Claude, lors de la conquête de l'Angleterre.
A l'intérêt stratégique viendra se superposer, après la conquête, le rôle économique. Reliant des capitales de provinces ou des chefs-lieux de *civitates*, le réseau routier, admirablement implanté, permettra une pénétration en profondeur de la romanisation, en assurant l'acheminement des produits agricoles et industriels, en même temps qu'il facilitera les échanges commerciaux. Les collections du Musée Curtius illustrent de façon saisissante tous les stades de la romanisation de ces régions du pays. Elles mettent bien en valeur les facteurs stratégique, économique et culturel qui furent les leurs dans le développement de la civilisation gallo-romaine.

Citons en premier lieu les mobiliers funéraires de plus de 150 tombes du premier cimetière (I^er^ au III^e^ siècle) de l'important *vicus* de Theux-Juslenville, situé sur la route de Saint-Quentin à Cologne. Implantée au lieu dit 'Pierrenchamps-Tortaifontaine', la seconde nécropole de Theux-Juslenville en comportait soixante-douze (II^e^ et III^e^ siècles). En outre, de nombreux tessons de céramique et de verre, des fragments de tuiles, des débris de maté-



TRÉSOR DE VERVOZ *(Condroz liégeois). Monnaies en argent de Commode à Valérien-Gallien. (Photo F. Niffle, Liège).*

riaux de construction provenant du *vicus* même (I^{er}-IV^{e} siècle) aident à déterminer la durée d'occupation du site. La présence de marbre noir et la découverte d'amas de scories signalent l'activité économique d'un *vicus* qui demande à être étudié d'une manière exhaustive. Le matériel archéologique d'un deuxième *vicus*, celui d'Amay-Ombret, est également conservé au Musée Curtius. Les mobiliers funéraires de tombes du II^{e} siècle mis au jour dans le cimetière et la riche documentation fournie par la céramique, les verres, les bronzes et les matériaux de construction provenant du *vicus* même illustrent l'importance de celui-ci, bien implanté au croisement de deux voies de communication, l'une routière et l'autre fluviale (I^{er}-IV^{e}siècle).
Le *vicus* de Clavier-Vervoz était situé sur la route de Tongres à Arlon. Quelque quarante bâtiments à utilisations diverses furent repérés ou mis au jour. Il s'agit des habitations de commerçants et d'artisans dont l'activité remonte à une période située entre les années 100 et 260 après J.-C. Le matériel céramique provenant des nombreux fours de potiers qui y furent découverts, ainsi que les objets trouvés dans les fouilles de ce *vicus*, ont été partiellement déposés au Musée Curtius à l'intervention du Cercle archéologique Hesbaye-Condroz. En outre, les riches mobiliers des tombes sous *tumulus* et l'important trésor monétaire qui en proviennent aussi attirent l'attention des visiteurs pour une période de temps s'étendant du I^{er} au IV^{e} siècle.
Enfin, le *vicus* de Braives, le long de la chaussée de Bavai à Cologne, est attesté par quelques témoins de céramique et de verre.
Il est évident que ces quatre *vici*, établis le long des grandes artères, ne reflètent pas la densité du degré de romanisation des trois régions que nous parcourons. Au contraire, leur tracé est jalonné d'établissements romains, principalement des exploitations agricoles. En outre, l'hinterland compris entre les différentes routes était divisé en domaines, suivant un plan cadastral bien compris dont des survivances se retrouvent encore actuellement. Des diverticules reliaient tous ces domaines au réseau routier principal.

En parcourant les riches collections du Musée Curtius, nous rencontrerons dans notre prospection les localités suivantes: Abée avec quelques épingles en bronze et en os qui trahissent une présence romaine dans cette commune; Acosse, Ambresin, Avin, Awans,

Ben-Ahin, Bergilers, Bois-Borsu, Vaux-sous-Chèvremont, Darion, Ehein, Fexhe-le-Haut-Clocher, Haccourt, Hermalle-sous-Huy, Horion-Hozémont, Jehay-Bodegnée, Jemeppe, Jupille, Kemexhe, Latinne, Les Avins, Liège, Limont, Meeffe, Modave, Momalle, Nandrin, Otrange, Paifve, Polleur, Ramelot, Seilles, Tavier, Terwagne, Tourinne, Vaux-et-Borset, Viemme, Villers-le-Bouillet, Villers-l'Évêque, Villers-Saint-Siméon, Vissoul, Wandre, Wihogne et Yernée. De ces localités proviennent des matériaux de construction, des fragments de céramique, des débris de verre et de bronze, ainsi que des monnaies retirées de substructions romaines qui témoignent, le plus souvent, de la présence d'une villa.
Par ailleurs, de la céramique et des verres intacts ainsi que l'inventaire complet de tombes marquent l'emplacement de cimetières d'époque romaine sur le territoire des communes suivantes : Ampsin, Anthisnes, Avernas-le-Bauduin, Bassenge, Bléret, Burdinne, Celles, Comblain-Fairon, Couthuin, Fallais, Fexhe-Slins, Flône, Glons, Herstal, Hollogne-aux-Pierres, Jupille, Juprelle, Noville, Poulseur, Stavelot, Tilff, Tourinne, Vaux-et-Borset, Verlaine, Verviers et Visé.
Nous retrouverons dans les collections le mobilier funéraire de plusieurs tombes sous *tumulus* de la Hesbaye. En plus de ceux de Clavier-Vervoz signalés plus haut, notons celui d'Avennes sous Braives, de Blehen, de Borsu sous Bois-et-Borsu, de Héron, de Hodeige, de Ligney, de Moxhe et d'Omal.

Signalons d'une manière toute spéciale, pour Angleur l'ensemble unique d'appliques en bronze qui, selon toute vraisemblance, proviennent d'un *mithreum* et témoignent de l'influence de ce culte oriental dans la vallée de la Meuse à l'époque romaine. Cette série constituerait le seul témoin du culte de Mithra en Belgique. Les 21 pièces qui la composent proviennent de la décoration d'une fontaine : cinq signes du zodiaque (bélier, deux lions, scorpion et poisson); trois têtes de satyre; deux statuettes féminines et une statuette masculine; un dé-

CHOIX DE BRONZES DE LA TROUVAILLE D'ANGLEUR, PROVENANT VRAISEMBLABLEMENT D'UN MITHREUM. *La trouvaille de bronze la plus importante ayant été effectuée en Belgique (1882). IIe siècle. (Photo F. Niffle, Liège).*

DANSEUSE. *Bronze de la trouvaille d'Angleur. II^e siècle. H. 23,5 cm. (Photo C. Dessart, Liège).*

gorgeoir en forme de tête de tigre (?); une applique à masque de Méduse (H. 0,20 m); un dégorgeoir en forme de tête de lion, soudé à un bout de tuyau; trois fragments de tuyaux, etc... Dans la même zone géographique, près de Liège, à Flémalle-Haute, fut découvert le fragment de diplôme militaire délivré par Trajan à un vétéran Tongre qui avait notamment servi en Angleterre dans l'*ala I Tungrorum*. Deux diplômes militaires romains ont été retrouvés à ce jour en Belgique.

A Liège même, les mémorables fouilles archéologiques entreprises en 1907 mirent au jour, en dehors de témoins préhistoriques (époque néolithique) et médiévaux, un nombreux matériel archéologique qui donnait indiscutablement à cette ville des ancêtres romains.
Les débris romains étaient dispersés partout sous la place Saint-Lambert. En octobre 1898 déjà, on avait retrouvé *in situ* des matériaux romains. Il y en avait devant Gérardrie et il en existait également à l'entrée de la rue Royale; en mai 1946, feu Jacques Breuer, directeur du Service des fouilles de l'État, découvrit place du Marché, dans une excavation faite pour des travaux de voirie, trois fragments de *tegulae* avec mortier rose adhérent et il repéra l'emplacement d'un mur, construit en face de l'immeuble nº 16, qui fournit des témoins de grandes briques plates (40 × 40 centimètres).
L'établissement romain de la place Saint-Lambert devait être vaste, mais il faut tenir compte des remaniements des couches romaines, occasionnés par les travaux de démolition de la cathédrale Saint-Lambert et l'aménagement de la place du même nom.
Le bourg primitif de Liège s'est établi en bordure de la route et non du fleuve. Mieux qu'une seule villa, si vaste qu'elle ait été, Liège dut être un petit *vicus* (à l'égal de celui d'Amay par exemple), qui s'était développé en regard de la villa et au pied du Publémont. Ce fut un relais, non sans importance, sur l'une des voies qui menaient au centre politique et économique qu'était Trèves. Plus sûrement que par le passage de la Meuse, à

DIPLÔME MILITAIRE DE FLÉMALLE. *Délivré par Trajan (+117) à un vétéran Tongre ayant combattu en Bretagne. Bronze. H. 9 cm × L. 7 cm. (Photo F. Niffle, Liège).*

l'emplacement approximatif du pont des Arches, Maurice Yans a raison de supputer que les Gallo-Romains et leurs successeurs immédiats ont surtout employé le *transitus* qui, à travers l'île, le bras du fleuve y compris, les mettait dans la direction des Ardennes.
De l'âge néolithique à nos jours, il y eut à Liège, place Saint-Lambert, continuité d'habitat, mais celle-ci n'implique pas nécessairement l'occupation permanente du site. Le choix de celui-ci par les Belgo-Romains et, plus tard, par les Francs, n'était pas dû au hasard: l'emplacement de bâtiments romains était situé auprès de l'antique voie venant de Tongres qui, après avoir franchi la Meuse, conduisait vers Bastogne et Arlon pour aboutir à Trèves. Ce sont les fouilles entreprises en 1907 sous la place Saint-Lambert qui révélèrent l'existence de substructions belgo-romaines, dont une partie seulement fut exhumée, situées à proximité de la Légia qui fournissait à la villa l'approvisionnement en eau.

Sur une surface carrée de 40 mètres de côté et à 2 m 60 sous le sol actuel, s'étendaient les substructions de la villa belgo-romaine qui comprenait, en plus de l'hypocauste proprement dit, au moins cinq chambres combinées avec des couloirs contigus dont les murs subsistent. La salle de l'hypocauste, la plus importante de ces chambres, était située au nord de la villa, pour assurer sans doute au fourneau le meilleur tirage.

Construits en moellons de grès houiller — matériau provenant sans doute de la montagne de Pierreuse — liés par un solide béton composé de chaux, de sable et de petit gravier, les murs ont une épaisseur moyenne de trois pieds et, fondations comprises, présentaient encore une élévation de 2 m 50. Comme il est habituel, les toitures étaient composées de tuiles plates rectangulaires *(tegulae)* couvertes aux jointures par d'autres tuiles *(imbrices)* de section trapézoïdale.

Les villas les plus anciennes qui aient été reconnues sur le sol belge ne paraissent pas avoir été construites avant le milieu du I[er] siècle. Celle de la place Saint-Lambert existait en tout cas avant le milieu du III[e] siècle, à en juger par la date des débris de céramique. Parmi les documents bien datés qui ont été découverts, signalons une pièce de monnaie de l'empereur Hadrien (moyen bronze de 117-138 après Jésus-Christ).

Ainsi, pendant les temps de la Paix romaine, la Hesbaye et le Condroz ont apporté leur part, non négligeable, dans la diffusion de la romanité.

Joseph PHILIPPE
et Michel VANDERHOEVEN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On consultera avec profit l'ouvrage général de A.M. DEFIZE-LEJEUNE, *Répertoire bibliographique des trouvailles archéologiques de la province de Liège* (depuis l'âge du bronze jusqu'aux Normands), Bruxelles, 1964. Sur les collections du Musée Curtius, on verra le répertoire établi par J. PHILIPPE, *Guide du visiteur aux Musées Curtius et d'Ansembourg*, Liège, 1952. (Références bibliographiques, pp. 10-13, 25-27, légendes pl. III-V).

J. PHILIPPE a également publié une série de mises au point : *Le sous-sol archéologique de la place Saint-Lambert à Liège (Section annexe du Musée Curtius)*, Liège, éd. de l'Institut archéologique Liégeois, 1960. (Avec références bibliographiques); IDEM, *Documents sur la médecine belgo-romaine au Musée Curtius de Liège*, dans *Analecta Archaeologica*, Festschrift Fritz Fremersdorf, ...; IDEM, *Liège au temps des aigles romaines et sous les Francs*, dans 'Si Liège m'était conté...'. Liège, n° d'été 1965, pp. 3-23; IDEM, *Liegi Musei che contengono materiali del mondo antico (Museo Curtius, Museo del vetro)*, dans *Enciclopedia Italiana;* IDEM, *Liège, terre millénaire des arts*, 2[e] éd., Liège, éditions Halbart, 1975. (Avec références bibliographiques). Le lecteur se reportera également aux publications de M. VANDERHOEVEN, *Verres romains tardifs et mérovingiens du Musée Curtius*, Liège, 1958; IDEM, *Verres romains (I[er]-III[e] siècle) des Musées Curtius et du Verre à Liège*, Liège, 1961; IDEM, *La Hesbaye liégeoise à l'époque romaine*, dans *Trésors d'art de la Hesbaye liégeoise et ses abords*, Lexhy, 1973. Sur l'occupation romaine dans la province de Liège, on se référera entre autres à une contribution de M. YANS, *Le toponyme 'Triest', Transitum. Liège, bourg de route?* dans *Bulletin de la Société royale le Vieux Liège*, n° de juillet-septembre 1955. Citons encore *Le Temple et Malte. Trésors d'art entre Ourthe et Meuse*, dans *Catalogue de l'Exposition*, Villers-le-Temple, 1973.

Voir aussi : J. WILLEMS, *Six années de recherche au vicus belgo-romain de Vervoz (Clavier)*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 113, 1967, pp. 7-14; J. LALLEMAND, *Le trésor de Clavier III, deniers et antoniniens de Commode à Valérien-Gallien*, dans *Revue belge de Numismatique*, 115, 1969, pp. 263-331.

Sur l'importance de la *villa* de Haccourt, 'une des plus grandes actuellement connues en Gaule septentrionale', on consultera : G. DE BOC, *Une villa romaine à Haccourt (Liège). Rapport provisoire des fouilles 1967-1970*, dans *Archaeologica Belgica*, 132, Bruxelles, 1971, pp. 15-32; IDEM, *Haccourt I*. Vestiges d'habitat pré-romain et première période de la villa romaine, dans *Archaeologica Belgica* 168, Bruxelles, 1974; IDEM, *Haccourt II. Le corps de logis de la grande villa*, dans *Archaeologica Belgica* 174, Bruxelles, 1975; IDEM, *Haccourt III. Les bains de la grande villa*, dans *Archaeologica Belgica* 182, Bruxelles, 1976; IDEM, *Une grande villa romaine sur les rives de la Meuse: Haccourt*, dans *Archeologia* 93, avril 1976, pp. 24-37.

MAÎTRE D'ÉCOLE. *'La mission d'un musée est d'abord d'instruire'. Fragment d'une tour funéraire du Ier siècle, époque claudienne. (Arlon, Musée Luxembourgeois. Photo Clément Dessart).*

Le Musée Luxembourgeois d'Arlon

Origine et vicissitudes. Le Musée luxembourgeois d'Arlon est connu par la richesse de ses collections et spécialement par celle de ses sculptures gallo-romaines qui lui ont valu, depuis longtemps, une renommée internationale. Ses débuts ne furent pourtant pas brillants. En 1845, dans le chef-lieu de la province de Luxembourg, l'antique *Orolaunum,* quelques esprits 'originaux' fondent un embryon de Musée. L'administration communale réserve à celui-ci une petite salle dans son hôtel de ville (l'actuel Musée) et l'héberge jusqu'en 1862 sans jamais cesser de s'intéresser à lui. Entretemps, le 8 juillet 1846, le gouvernement réclame de l'administration l'adoption de certaines mesures pour la conservation des ouvrages d'art de toute la province. C'est ainsi que le 2 septembre 1846, naît la 'Société pour la conservation des monuments et des œuvres d'art de la province'. L'article 2 des statuts primitifs stipulait que: 'Les documents et les objets d'art dont la société obtiendra la disposition formeront un *Musée provincial*'. La société est installée à Arlon le 20 août 1847. Elle fonctionne tant bien que mal jusqu'en 1862. Le 28 août de cette année, suite à la création par l'Etat de la Commission royale des Monuments et des Sites, l'Assemblée dut reviser ses statuts et se transformera en *Institut archéologique*, mais les nouveaux statuts ne reçurent jamais l'approbation royale. En réalité, cet Institut ne dut sa survie qu'à la lutte héroïque entreprise par une poignée de 'braves' qui finirent par faire enfin triompher leur cause. Entre 1862 et 1934 le Musée émigra sept fois. Les collections ne cessaient de s'accroître, la bibliothèque prenait de plus en plus d'ampleur, mais on ne put jamais, faute de fonds, abriter convenablement cet exceptionnel patrimoine. Ce fut sous l'impulsion de feu A. Bertrang que l'Institut archéologique, qui n'avait que très peu de ressources et ne disposait pas de personnalité juridique, se transforma en A.S.B.L. en 1929 et signa une convention avec la province en 1931. En 1934, le Musée se réinstallait dans les locaux de la ville où il était né en 1845. En 1957, la province rachetait ce bâtiment à la ville d'Arlon. Celle-ci mettait à la disposition de l'Institut le 'Musée Gaspar' pour abriter ses bureaux et sa bibliothèque.

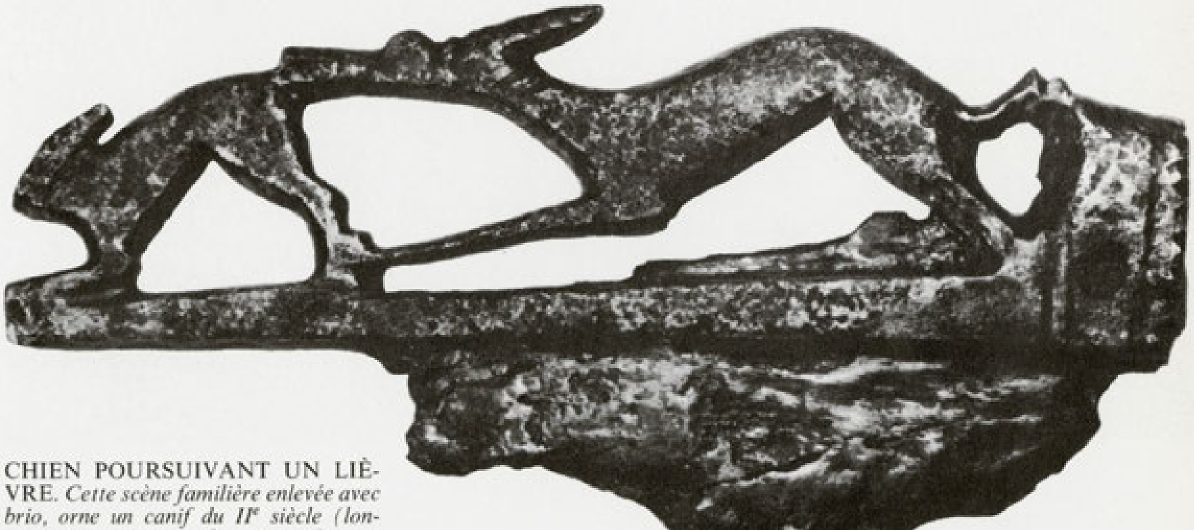
Un Musée moderne. En 1962, mourait A. Bertrang. Il avait rêvé d'un beau et grand Musée. Il laissa cette lourde tâche à son successeur qui héritait de deux masures pour abriter des collections exceptionnelles. Un vigoureux coup de barre fut donné à partir de 1963. La ville d'Arlon, la province de Luxembourg et le Ministère de la Culture furent sollicités. Il fallait à tout prix faire quelque chose. C'est ainsi qu'une transformation totale fut entreprise dès 1968. Désormais les choses ont bien changé. Une grille remarquablement restaurée ferme une cour d'honneur devenue coquette. Derrière les grands arbres, une large façade blanche découpée de fenêtres symétriques retient l'attention. Le Musée d'Arlon a fait peau neuve : les prestigieux vestiges du passé luxembourgeois sont à présent abrités dans un immeuble non seulement rajeuni, mais moderne, rayonnant, on voudrait dire resplendissant. Il a été inauguré le 6 décembre 1973 avec l'éclat qu'on devine. Le Musée luxembourgeois est devenu un complexe exceptionnel où les salles se succèdent sans se ressembler, où les couleurs des revêtements et des murs ont été conçues en fonction des pièces à exposer, où les socles et les vitrines sont réalisés et disposés avec une étonnante vision des choses à mettre en valeur. Cette œuvre porte la marque de M. André Marchal, Inspecteur du Patrimoine artistique.

Des collections d'un intérêt exceptionnel. Aujourd'hui, la section d'archéologie du Musée luxembourgeois modernisé a pu être présentée d'une façon vivante et scientifique. El-

DEUX VOYAGEURS. *Le père paraît absorbé par la lecture des tablettes qu'il tient dans la main droite. Le fils, au visage jeune, fait la moue. Fragment d'un monument romain du IIe siècle. (Arlon, Musée luxembourgeois. Photo A.C.L.).*

le comprend désormais huit vastes salles d'exposition, quatre grandes salles de réserves, un bureau pour les chercheurs, une salle de projection pour les groupes et on y a prévu une cafétéria. Le tout est désormais doté du chauffage central et d'un éclairage ultramoderne. Les planchers pourris ont fait place à des hourdis en béton armé recouverts de tapis. Les tons des couleurs variées qui habillent les murs donnent à ceux-ci un aspect lumineux et vivant. Mais, à la manière du visiteur poussons la porte d'entrée : une glace de huit mètres carrés éclaire le hall d'accueil, sobre, clair, moderne. Une grande photo d'Arlon permet de situer le *vicus* et le *castrum* dont les contours sont repris sur une carte peinte sur verre et fixée sur le mur opposé. La première sculpture rencontrée avant d'entrer dans la première salle porte une inscription lapidaire du début du II^e^ siècle rappelant que nos ancêtres arlonais avaient édifié un monument au dieu Apollon. La première salle ultra-moderne à hourdis 'suspendu' est une réussite. Elle dispose d'un éclairage zénithal et d'un éclairage artificiel. Elle a remplacé l'ancienne cour arrière où s'entassaient naguère encore d'admirables fragments inconnus du public. Cette salle est consacrée à la conquête romaine et à l'architecture. On y a mis en place des sculptures remarquables évoquant le style des légions et d'autres rappelant l'école arlonaise des II^e et III^e siècles. On y remarque entre autres : le Gaulois combattant, les cavaliers et la bataille de cavalerie, un officier assistant à un sacrifice, un entablement aux armes, un anguipède terrassé par le dieu-cavalier, le beau monument de Maximinus. D'autres fragments se rapportent à l'architecture : énormes morceaux de corniches, de frises, d'entablements.

En entrant dans la deuxième salle consacrée surtout à la vie religieuse et aux croyances de nos ancêtres, on admire l'une des plus belles colonnes dédiées au dieu-cavalier gaulois. Parmi les nombreuses sculptures exposées dans cette salle on peut citer la belle stèle au satyre et à la danseuse, le fragment à l'Attis, la femme aux boucles, le remarquable petit pilier d'Attianus, la femme à l'anneau, le sanglier, une superbe base de colonne au dieu-cavalier, de nombreuses bases de colonnes au dieu-cavalier portant les portraits de divinités romaines, la louve androphage, Mercure, Actéon mordu par ses chiens.



CHIEN POURSUIVANT UN LIÈVRE. *Cette scène familière enlevée avec brio, orne un canif du II^e siècle (longueur : 6 cm, 07). (Arlon, Musée luxembourgeois. Photo Daniel Lefèbvre).*

SATYRE MANGEANT UNE GRAPPE DE RAISINS. *Figure pleine de force, de souplesse et d'élégance. Face latérale gauche d'une stèle monumentale du IIIe siècle. (Arlon, Musée luxembourgeois. Photo Clément Dessart).*

VÉNUS OU DANSEUSE. *Le corps et la draperie dessinent dans l'espace une gracieuse arabesque. Fragment d'une stèle monumentale du IIIe siècle. (Arlon, Musée luxembourgeois. Photo Louis Lefèbvre).*

La troisième salle frappe par l'importance des documents exposés. Dès son entrée, le visiteur est saisi d'admiration devant le célèbre fragment du monumental pilier aux voyageurs, un attelage passant devant une borne milliaire, le marchand de drap derrière son comptoir, une scène de marché, le payement du fermage, le tisserand au travail, un fragment de moissonneuse, une étonnante scène de repas, un pèlerin s'arrêtant à une fontaine, le pilier aux saisons, l'instituteur devant son 'tableau' sur lequel un élève écrit, l' 'ara lunae', un char traversant l'arène, bien d'autres sculptures encore. Toutes ces œuvres évoquent d'une manière étonnante les multiples aspects de la vie quotidienne.

La quatrième salle est réservée à la céramique, aux statuettes en bronze et en pâte blanche, aux monnaies qui sont présentées d'une manière originale mais surtout didactique. On y voit encore des objets de parure, deux tombes (à incinération et à inhumation) puis des vitrines d'objets métalliques où l'on distingue un rabot, une ascia, une hache, une double

MAXIMINUS REPOSE ICI : BONJOUR, PASSANT. PORTE-TOI BIEN, PASSANT. *Similinia Paterna a élevé ce monument à la mémoire de son mari, soldat de la huitième légion. III^e s. (Arlon, Musée luxembourgeois. Photo A.C.L.).*

hache, un fer à cheval, une vrille à forer, un burin, des pointes de lance et de flèches qui voisinent avec des contrepoids de balances, un canif, des clochettes en bronze, des forces, des casseroles, passoires. Dans les vitrines voisines sont exposés des lampes, la poterie belge, des verres, des fioles à parfum et à poudre.

La salle 5, est réservée à l'architecture romaine et aux objets divers.
On remarque successivement une vitrine avec différents types de décor de poterie, une réduction de tour de potier, une carte des villas romaines de la province de Luxembourg, une reconstitution de toiture, un hypocauste, un four à cuire le pain, des meules de moulin, des vestiges des thermes d'Arlon, une borne milliaire. De nombreuses photos soigneusement sélectionnées complètent la documentation.
Ainsi donc, grâce à tous ces vestiges on peut étudier les aspects les plus divers de la vie de nos ancêtres : l'agriculture, l'artisanat, le commerce, l'habitation, la mode, les coutumes, les mœurs, l'art (architecture, peinture, sculpture, mosaïque, orfèvrerie, céramique, monnaie), le réseau routier et les moyens de transport, la vie militaire, l'instruction, la religion et les coutumes funéraires dont les monuments nous ont laissé d'admirables portraits et des scènes de la vie prises sur le vif, comme celles qui nous montrent les voyageurs, le marché aux fruits, le marchand de drap, l'instituteur, le percepteur de l'impôt, le tisserand, les légionnaires, le combattant gaulois, le pèlerin, le moissonneur et tant d'autres...
Par conséquent, grâce à ses collections et à son équipement, il n'est pas étonnant que le Musée luxembourgeois d'Arlon jouisse d'une réputation internationale enviée. Puissent nos compatriotes mieux le connaître encore et l'apprécier à sa juste valeur.

Louis LEFÈBVRE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

CH. DUBOIS, *Le Luxembourg sous les Romains*. Namur, 1910. A. BERTRANG, *Le Musée luxembourgeois*. Arlon, 1935 et 1960. J. BREUER, *Découvertes archéologiques à Arlon*, dans *Bull. Acad. royale de Belgique*, Classe des Lettres, 1938, 5e série, t. XXIV, pp. 136-137. M. MARIËN, *Les monuments funéraires de l'Arlon romain*, dans *A.I.A. Lux*. t. 76, 1945, 159 p. et 43 fig. CH. DUBOIS, *Orolaunum. Bibliographie et documents sur l'Arlon romain*, dans *A.I.A. Lux*. t. 77, 1946, pp. 1-69. J. BREUER, *Le sous-sol archéologique et les remparts d'Arlon*, dans *Parcs Nationaux*, 1953, pp. 98-102. A. BERTRANG, *Histoire d'Arlon*. Arlon, 1960. J. MERTENS, *Nouvelles sculptures romaines d'Arlon*, dans *B.I.A. Lux*. 1968/1-2, pp. 22-35 et XIX pl. R. DEVIS & L. LEFÈBVRE, *Une inscription lapidaire méconnue. Le nom antique d'Arlon dans une dédicace du IIe siècle*, dans *B.I.A. Lux*. 1968/3, pp. 75-102. Tiré à part, 27 p. A. WANKENNE, *La Belgique à l'époque romaine*, dans *Centre national de recherches archéologiques en Belgique*, série C, III, Bruxelles, 1972, pp. 162-185. L. LEFÈBVRE, *Le culte des Arlonais au dieu-cavalier gaulois*, dans *B.I.A. Lux*. 1972/3-4, pp. 1-28; Tiré à part 28 pp. J. MERTENS, *Le rempart romain d'Arlon*, dans *Archaeologicum Belgii Speculum* II, Bruxelles, 1973. L. LEFÈBVRE, *Les sculptures gallo-romaines du Musée d'Arlon*, dans *B.I.A. Lux*. 1975/1-2, pp. 1-91.

CHARLEMAGNE ET LE MIRACLE DES LANCES FLEURIES. *Thème célèbre provenant de la Chronique latine du* Pseudo-Turpin *et illustrant ici un des reliefs de cuivre doré ornant la châsse mosane de saint Charlemagne au Dom d'Aix-la-Chapelle. Au centre, sous sa tente, Charlemagne se prépare pour le combat où les futures victimes sont désignées par leurs lances fleuries. Un page lui lace ses chausses. De son bras gauche, le souverain attire le chevalier Milon, future victime, traité en cet endroit comme père du jeune Roland. Grave et ému, Roland comprime de sa main les battements de son cœur. Vers 1165-1215. (Photo Mgr. Dr. Erich Stephany, Aix-la-Chapelle).*

I - *WALLON* ET *WALLONIE*

Etymologie du mot 'Wallon'. L'histoire des mots est souvent un condensé de l'histoire des êtres ou des choses : aussi n'est-il pas étonnant que la vie du mot *wallon* soit un reflet du destin d'un groupe humain, en même temps qu'un appel vers l'Europe.

L'origine étymologique du terme est aujourd'hui bien établie. A ce strict point de vue, *wallon* n' a rien à voir avec *Gallus,* même si le courant d'idées symbolisé par le *Nos, Galli,* de Sigebert de Gembloux n'a pas été sans influencer l'histoire de la mentalité wallonne et même le contenu conceptuel symbolisé par *wallon.*

En réalité, il faut remonter, lointainement, à *Volcae*, nom d'une peuplade celte, voisine des Germains : ce nom ethnique entré en ancien germanique avant le IV^e^ siècle avant Jésus-Christ y a donné un terme devenu en ancien haut allemand *Wal(a)h,* pluriel *Walha,* et celui-ci, par l'effet d'une généralisation qu'on a pu souvent observer ailleurs, désigna, pour les Germains, déjà avant l'ère chrétienne, les habitants des marches celtiques, au sud et à l'ouest des régions germaniques. Après la romanisation de la Gaule, les Germains de l'ouest continuent à employer *Walha,* quand ils parlent des Celtes romanisés et des Latins habitant le long de la frontière, et ce que les Romanisés de la Gaule du nord appellent *lingua romana*, ces Germains le dénommeront par une expression équivalant à *lingua wallonica.*

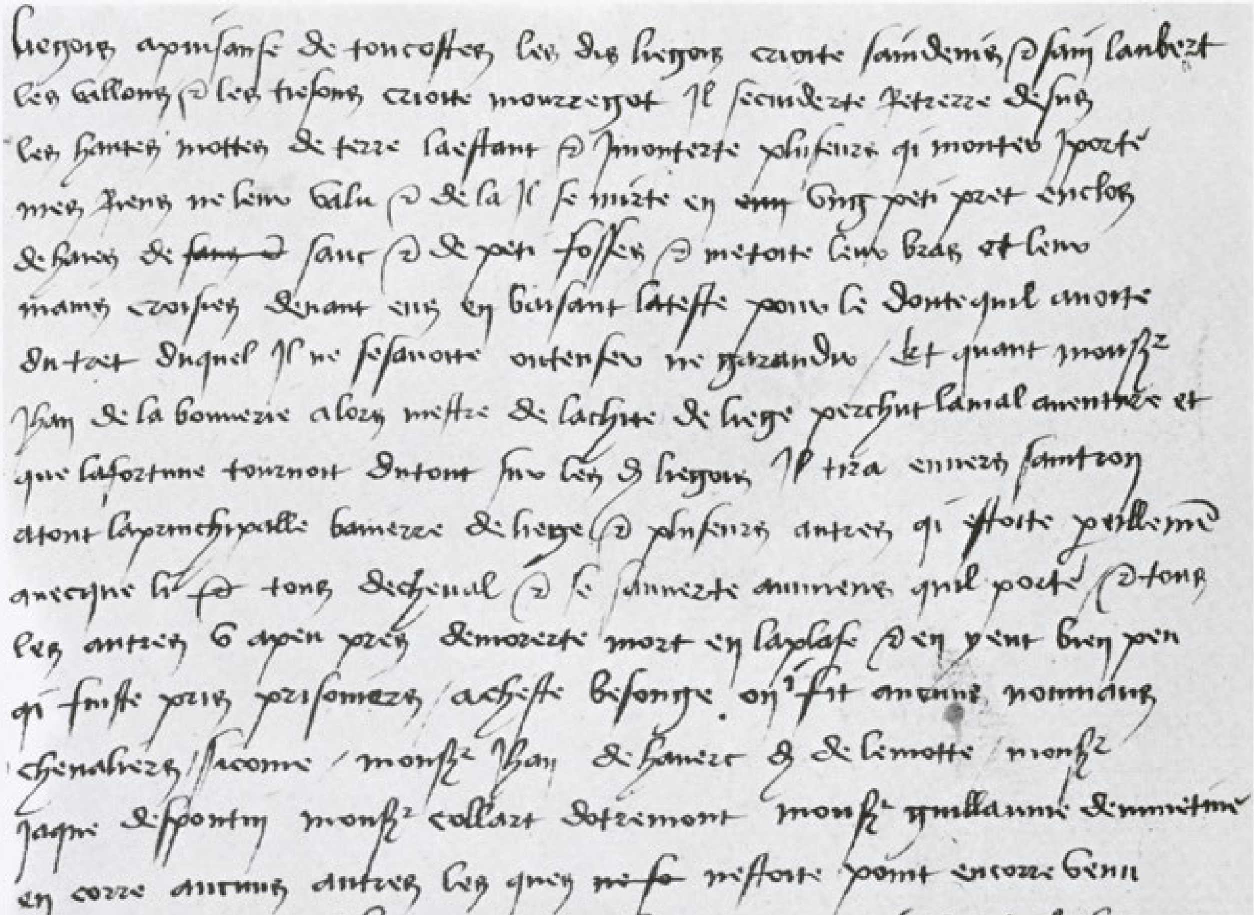
Au cours des mouvements de peuples dits 'invasions des Barbares', les Germains transportèrent en pays romanisé le mot *Walha* et sa famille : en témoignent, non seulement de nombreux noms de personnes (*Wallus, Walo, Walon, Gallo,* etc.) ou de lieux (*Walonsart, Waloncapelle,* etc.; le toponyme *Walonie* à Armentières), mais la langue romane elle-même a emprunté aux Francs occidentaux un adjectif *walhisk,* qu'elle a adapté. On trouve, par exemple, dans un récit écrit en Lorraine du nord (fin du XIII^e^ siècle) l'adjectif substantivé *walois* : le *walois,* la langue d'oïl des marches lorraines. Plus fréquent, en Picardie du nord, à partir du XIV^e^ siècle, *walesc, wallec* a été emprunté au correspondant néerlandais de *walhisk* et il sera encore utilisé au XV^e^ siècle par des clercs vivant en Hainaut, pour signifier, lui aussi, langage roman, langage d'oïl, plus spécialement langage roman de la Picardie du nord, en bordure d'un domaine de parler germanique : *mettre, composer et ordonner par escript en nostre langaige maternel que nous disons wallec ou franchoix,* voilà ce qu'on peut lire encore dans une prose écrite à Mons en 1447.

Si le mot *wallon* existait avant cette date — et c'est très improbable — il avait ainsi des concurrents, concurrents qui pouvaient d'ailleurs régner dans des domaines différents, sur des aires peu étendues, semble-t-il, adossées à des régions germaniques; il ne peut guère être question, jusque-là, d'une dénomination ethnique : les termes envisagés évoquent surtout une réalité de langage.

C'est que, avant la deuxième moitié du XV^e^ siècle, il n'y a pas de trace du mot *wallon,* soit pour désigner un parler, soit pour évoquer un groupe ethnique. Au moyen âge, il n'est

jamais question d'un groupe ethnique qui s'appellerait les Wallons, et, au XIV^e siècle encore et même pendant plusieurs décennies du XV^e, quand il est question de langue, on trouve, outre *wallec*: *franchois, romans, romans franchois, romans piquars, romans liegeois,* etc. En revanche, certainement dès le dernier tiers du XV^e siècle, le mot *wallon* va s'installer, puis tendra de plus en plus à écarter ses concurrents.

Apparition du mot 'Wallon'. La première attestation écrite que l'on connaisse du mot *wallon* figure dans les *Mémoires* de Jean de Haynin, rédigés entre 1466 et 1477. A propos d'une escarmouche qui eut lieu en 1465, entre la garnison liégeoise de Montenaeken et les troupes du duc de Bourgogne, en chevauchée dans ces parages, le chroniqueur, racontant la bataille, écrit, entre autres détails: *Les dis Liegois crioite 'Sain Denis et Sain Lambert', les Vallons et les Tiesons crioite 'Mourregot'.* Il est caractéristique de trouver cette première mention chez un auteur 'bourguignon' et de lire côte à côte *Vallons* et *Tiesons* (les gens de langue germanique). Qu'on y songe! Dernière attestation connue de *wal(l)ec*: 1447, chez Jean Wauquelin, clerc attitré de Philippe le Bon, établi à Mons, en Hainaut — première attestation connue de *wallon*: entre 1465 et 1477, chez un chroniqueur originaire de la région Mons-Valenciennes, officier dans les armées de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Nous restons décidément en terroir picard et en milieu bourguignon. *Wallon* semble bien avoir été une création semi-savante, qui s'est substituée très probablement à *wal(l)ec*, sur le modèle de *tiesson* ... pour lequel notre plus ancien témoin est, comme par hasard, le hennuyer Froissart. Un auteur du XV^e siècle parlera d'ailleurs des *Bourguignons Walons* et, à la fin du XVII^e siècle encore, lors d'un conflit linguistique, le bailli de Lembecq-lez-Hal défendra les droits de la langue *walone ou bourguignotte.*
Wallon aurait donc été, vers 1460, sinon créé, du moins lancé par des 'intellectuels' hennuyers et diffusé par des auteurs 'bourguignons' (après Jean de Haynin, surtout Jean Molinet). Dans les Pays-Bas du XV^e siècle, État 'rassemblé', pour la première fois, par les ducs de Bourgogne, le terme *wallon* est devenu d'usage général, parce qu'un bloc de langue romane s'est trouvé, par la nature des choses, face à un bloc de langue thioise, à l'intérieur d'un cadre politique unique — et le domaine des ducs de Bourgogne, si l'on ne tient pas compte ici de la Bourgogne proprement dite, était, du point de vue de l'étendue géographique et de l'usage des langues, beaucoup plus proche des Pays-Bas de 1815 que de la Belgique de 1830, abstraction faite, d'ailleurs, de la principauté de Liège. Jean Molinet, qui utilise couramment le vocable nouveau, souligne, en 1481, dans *La Resource du petit peuple,* que la puissance des ducs de Bourgogne était *trop plus flamengue que wallonne.* Dans ses *Chroniques,* parlant des événements de 1481, le même Molinet nous rapporte, entre autres choses, que les Gantois, en ces temps, *vouloient gouverner la cour* (de Maximilien, à Bruxelles) et *expulser aucuns de la langue walonne,* c'est-à-dire de langue française. Dans ce dernier quart du XV^e siècle, les *Wal(l)ons* sont, aux Pays-Bas, les gens de *langue walone,* ou de *langue françoise,* c'est tout un. Quant aux Liégeois, ils seront, jusqu'au XIX^e siècle, tantôt qualifiés de *wallons,* tantôt distingués des Wallons.
Au XVI^e siècle, l'histoire sémantique du mot *wallon* est d'autant plus confuse que la différence s'accentue entre une langue française commune et les parlers régionaux, auxquels on commence à s'intéresser.
Le terme se répand en dehors des Pays-Bas. L'acception la plus large, celle de langue romane ou langue d'oïl dans les régions qui confinent à la frontière linguistique depuis la mer du Nord jusqu'en Lorraine subsiste — on la trouve, par exemple, chez Ambroise Paré — et elle vivotera jusqu'à l'aube du XX^e siècle. Pour l'Anglais Jean Palsgrave, le wallon est décidément la langue française parlée dans les Pays-Bas bourguignons; l'extension géographique de son domaine est précisée, dans le premier quart du XVII^e siècle, par le Douaisien Louis de Haynin: *La Belge selon qu'elle*



PREMIÈRE ATTESTATION DU MOT *VALLONS. Jean de Haynin, ms. II 25-45 de la Bibliothèque Royale à Bruxelles, f° 68 verso. Le mot se trouve au début de la deuxième ligne. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

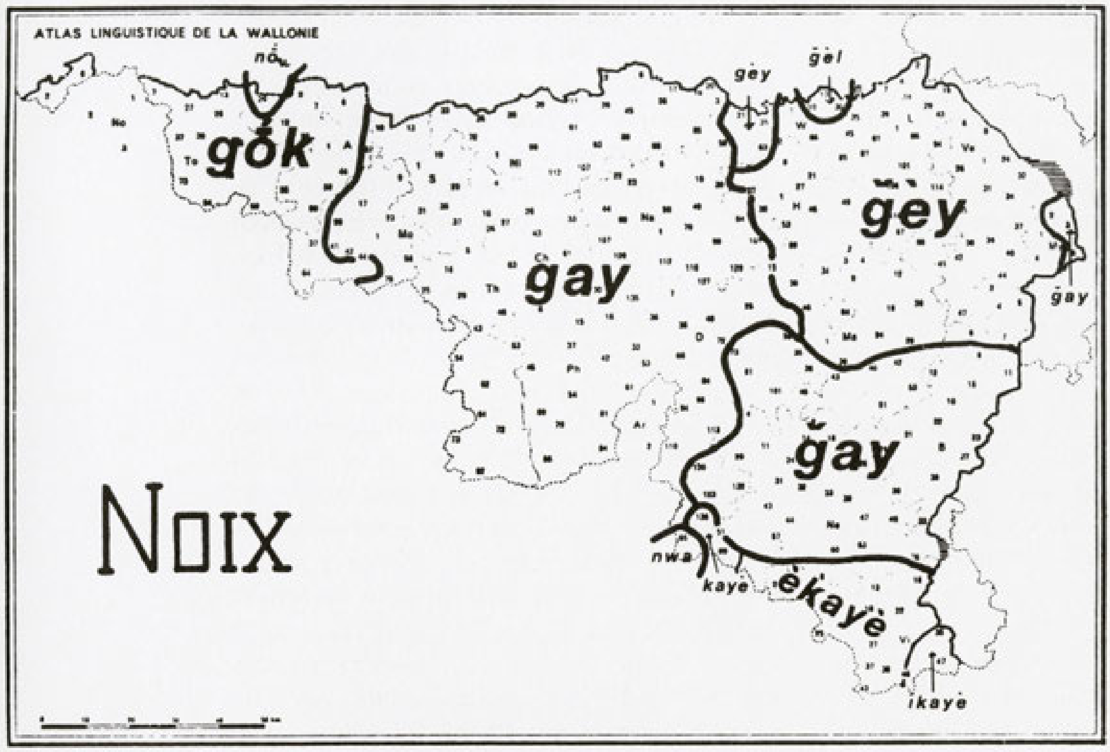
est, pour le présent, est un grand pays entre la France, l'Allemagne, et la Mer Océane .... Elle se my-partit ordinairement en deux régions presque esgalles, c'est à scavoir en belge wallonne et belge allemande ou flamande, selon aucuns. La Wallonne a pour provinces l'Artois, Lille, Douay et Orchies autrement dite Flandre gauloise ou walonne: Cambresis, Tournesis, Haynaut et l'Estat de Valencennes, Namur, Lothier ou Brabant wallon, Luxembourgues et Liège. Aux Pays-Bas mêmes, le mot *wallon* reste fréquemment employé, et le sera encore au XVII^e siècle, dans le sens de langue française (puisque c'est alors de langue française qu'il faut parler, et non plus de langue d'oïl) : *lire et escrire en wallon,* à Mons ou à Binche, au XVI^e siècle, c'est recevoir l'instruction en langue française, par opposition à celle qui était faite en latin.

Un des tout derniers témoignages de l'acception 'bourguignonne' date du XX^e siècle, et il est de nature épigraphique : en 1924, a été érigé à Avesnes un monument qui commémore la part prise à la fondation de New-York par Jesse de Forest; il porte l'inscription *A Jesse de Forest, sa famille et ses vaillants compagnons du Pays Wallon...*

Peu à peu, c'est un signe de succès, *wallon* se substitue à *roman* (ou à son équivalent, *gallicant*) dans certaines dénominations géographiques : le *Roman Pays de Brabant,* du XIV^e siècle, sera concurrencé et, finalement, évincé par *Walon Brabant,* puis *Brabant wallon* (dès le XVII^e siècle); *Flandre wallonne* ne paraît pas attesté avant le XVII^e siècle, il remplace *Flandre Gallicant* ou *Flandre Gallicane,* tandis que *Flandre wallonne,* qui se réfère, à partir de 1930 environ, aux communes de langue romane rattachées administrativement aux deux provinces de Flandre, sera une expression totalement neuve. Seules ont résisté les appellations anciennes du Luxembourg d'oïl, le *Roman Pays de Luxembourg,* et du Pays gaumais, la *Romance Terre,* partie romane du diocèse de Trèves, sans doute parce qu'elles n'ont plus guère été utilisées, sinon par des historiens.

Le 'Wallon', langue romane régionale. Mais le XVI^e siècle, qui s'intéresse aux 'régions' et qui découvre le mot *dialecte,* commence aussi à deviner une certaine réalité dialectale 'wallonne', dialectale ou régionale. Dans cette perspective, personne ne nous a laissé sur ce mot *wallon* un témoignage aussi précis et aussi précieux que celui de Jean Lemaire de Belges, ou de Bavai, dans le premier livre de ses *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye,* publiées en 1510 ou 1511; il y a là une spécification ethno-linguistique qui mêle aux fantaisies historiques et étymologiques alors courantes, depuis longtemps, sur les origines des peuples une définition géographique et une caractérisation linguistique du 'wallon' de l'époque, qui sont pour nous source de véritable délectation intellectuelle; pour retrouver une telle netteté de pensée et d'expression et tant d'affection et de saveur, il faudra attendre le XX^e siècle : *Si succeda au Royaume de Gaule, son filz nommé Romus, XVI. Roy, lequel fonda un peuple nommé Rommandz. Disant ainsi expressement nostre acteur Manethon*: Anno eiusdem XXXV. apud Celtiberos regnauit Romus, a quo Romandi. *Ce sont ceux que Ptolemee descrit en sa cosmographie, en la Gaule Belgique : et les appelle* Romandissos. *Nous disons encore aujourd'huy la ville de Niuelle estre situee en Romanbrabant, à cause de la différence du langage. ' Car les autres Brabansons parlent Thiois ou Teuthonique: Cestadire bas Alleman: Et ceux cy parlent le vieil langage Gallique que nous appellons Vualon ou Rommand. Et les vieux liures en ladite langue, nous les disons Rommandz : Si comme le Rommand de la Rose. Et de ladite ancienne langue Vualonne ou Rommande, nous usons en nostre Gaule Belgique: Cestadire en Haynau, Cambresis, Artois, Namur, Liege, Lorraine, Ardenne et le Rommanbrabant, et est beaucoup differente du François, lequel est plus moderne, et plus gaillart.*

A ce wallon, ensemble de parlers régionaux, 'langue romane régionale' bien plus que dialecte au sens moderne du mot, Henri Estienne, qui avait visité les Pays-Bas, Claude Fauchet et Ronsard feront l'honneur de le



CARTE LEXICALE QUI ÉVOQUE ASSEZ EXACTEMENT LES GRANDES VARIÉTÉS DIALECTALES EN WALLONIE : PICARD, WALLON, LORRAIN ET CHAMPENOIS.

distinguer, sans pouvoir, naturellement, en préciser l'aire, parmi les 'dialectes d'oïl'.

On peut soupçonner aussi que c'est à partir de ce XVI[e] siècle que l'expression *provinces wallonnes* se charge parfois d'un contenu politique, lorsqu'elle évoque, aux Pays-Bas, la communauté de langue française s'affirmant en face de l'ensemble des provinces thioises : c'est de *provinces wallones* que parle, en ce sens, un député du Hainaut, dans un rapport aux États Généraux.

Il est de fait qu'une certaine politique se préoccupe de l'existence de ces provinces : lors de la réorganisation des provinces ecclésiastiques et de la création de nouveaux évêchés aux Pays-Bas, la constitution pontificale tenait compte, autant que possible, non seulement des limites de provinces, mais aussi de la langue des populations. D'ailleurs plusieurs ordres religieux avaient établi dans les Pays-Bas, au XVII[e] siècle, deux provinces nettement distinctes, aux dénominations diverses : *de Flandre, flandro-belgique, flandro-belge, gallo-belge*, et, un peu plus tard, *wallo-belge* ou *wallo-belgique*.

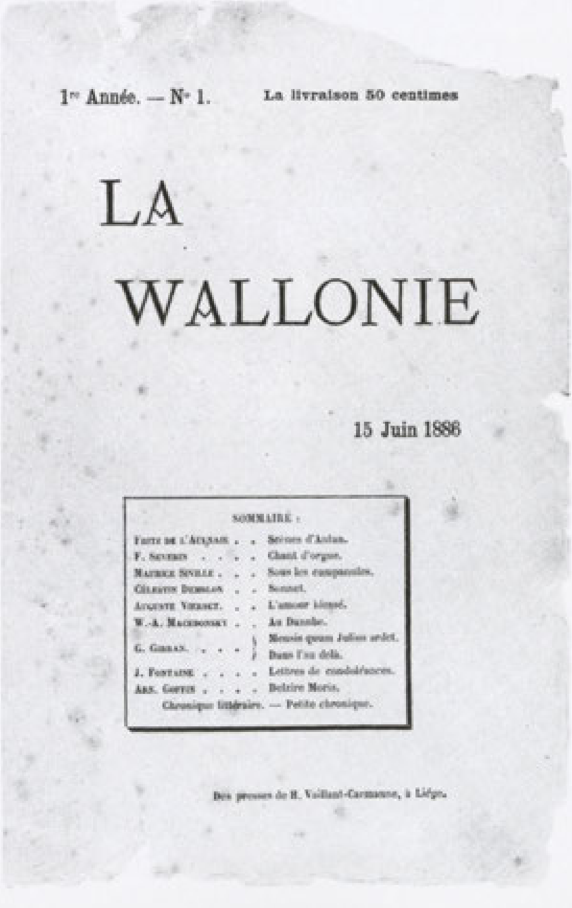
Il restait au mot *wallon* à tenter l'aventure loin de chez lui : c'est ce qu'il fit, avec un certain succès, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, grâce aux soldats (d'où, les fameuses *bandes wallonnes*, vantées par Bossuet, les *gardes wallonnes, l'épée wallonne*), grâce aux calvinistes exilés, notamment en Hollande (d'où, les *Églises wallonnes*), grâce aux métallurgistes de Louis de Geer (et *wallon* est devenu un terme technique en suédois). La renommée des régiments wallons a laissé des témoignages linguistiques en Espagne et dans le Nouveau Monde : c'est même Cervantès qui a été un des premiers, sinon le premier, à employer un mot *valona* et une expression *a la valona* 'à la manière des militaires des régiments wallons'; en castillan et en espagnol d'Amérique, outre divers sens techniques de *valona* et de *valones*, se sont développés des termes et acceptions

qui concernent essentiellement la mode vestimentaire, la danse et le chant.
A l'opposé, dans la patrie elle-même, c'est au cours du XVIII^{e} siècle que s'affirme peu à peu l'usage d'appeler *walon* le dialecte, alors qu'au XVII^{e} siècle, époque des premières compositions en véritable dialecte, ce sont surtout les adjectifs 'liégeois', 'namurois', 'hutois', 'nivellois'... qui figurent dans les titres. C'est aussi au cours de ce XVIII^{e} siècle que se règle le 'problème liégeois' : les habitants de la Principauté seront définitivement des Wallons; lorsque, en 1847, un historien liégeois, le baron De Crassier, rappelle, avec une certaine mélancolie, 'une distinction qui se perd : celle du Liégeois et du Wallon', c'est un passé bien révolu qu'il contemple.

Évolution du mot 'wallon' au XIX^{e} siècle. Depuis le rattachement des Pays-Bas et de Liège à la France, depuis le régime hollandais de 1815 et depuis 1830, les conditions politiques et matérielles s'étaient modifiées considérablement... et les mots sont marqués par les changements de l'univers.
Le XIX^{e} siècle devait être surtout, pour le mot *wallon* et ses dérivés, l'ère de la sémantique 'belge' et de la spécification dialectale de plus en plus poussée. Les acceptions antérieures tombent en désuétude ou ne subsistent que dans des expressions d'historiens; mais le sens dialectologique ne s'est pas précisé sans peine. Les Français seront les derniers — il faudra attendre le XX^{e} siècle, en somme — à prendre une conscience nette des faits. A part quelques exceptions, les Belges ne les précéderont que de peu, tandis que, très tôt (dès 1840, J.F. Schnakenburg expose des vues remarquables pour l'époque) les philologues allemands, qui pouvaient prendre du recul et étaient mieux armés, surent mettre plus d'ordre dans la complexité des phénomènes dialectaux. Finalement, l'analyse linguistique sans cesse affinée distinguera, sur le sol de la Belgique romane, quatre domaines principaux : celui du picard dans le Hainaut occidental, celui du lorrain (le gaumais) en Lorraine belge, celui du champenois dans quelques villages de la province de Namur et de celle du Luxembourg et, enfin, dans le quadrilatère restant, mais avec la 'botte de Givet' en plus, celui du wallon. Voilà donc, en ce sens, le domaine wallon restreint par rapport à ce qu'il avait été.
Mais un sens plus 'large' s'instaure, avec, maintenant, une spécification belge : c'est celui de *wallon* adjectif de *Wallonie*. C'est que, depuis 1844, au moins, un nouveau venu a surgi, symbole linguistique d'un concept nouveau : en écho au phénomène bourguignon, dans un État unifié, face à une Flandre 'expansive', se dégage peu à peu, lentement, une Wallonie.
Seul, dans le latin de certains ordres religieux, le terme *Wallonia, Vallonia* l'avait précédé, très discrètement, vers la fin du XVII^{e} siècle, et, à l'époque, en plus grande extension géographique.

Le mot 'Wallonie'. Lancé dans certains milieux intellectuels liégeois (décennies 1840 et 1850), choisi ensuite par le poète Albert Mockel comme titre de sa revue symboliste (1886), *Wallonie* s'imposera, au détriment des plus anciens *Provinces wallonnes* ou *Pays wallon,* pour désigner la Belgique romane au sud de la frontière qui sépare les patois flamands des parlers populaires d'oïl, de Ploegsteert jusqu'à l'Hertogenwald. Au XX^{e} siècle, les Wallons ne seront plus que les hommes nés en Wallonie et qui y vivent, ou qui, émigrés à Bruxelles à l'âge adulte, ont toujours la conscience et le désir de rester, sentimentalement et culturellement, ce qu'ils étaient. Récemment (1973), on a même utilisé l'expression *Picards wallons* pour parler des Picards de la province belge du Hainaut.
De par sa naissance même, ce mot *Wallonie* est, essentiellement, un témoignage de culture et l'affirmation d'une appartenance à une culture, culture d'oïl épanouie en culture française.
Au concept sentimental, linguistique et culturel s'est ajouté peu à peu, par suite de l'évolution intérieure en Belgique, depuis 1880 surtout, un contenu politique. C'est qu'en face d'une Flandre qui manifestait de plus en plus

CARTE PROVENANT D'UN OUVRAGE PUBLIÉ EN ITALIE, AU DÉBUT DU XVIII[e] SIÈCLE ET RELATIF À LA RÉORGANISATION DES PROVINCES DE L'ORDRE DES CAPUCINS. *On notera les termes figurant dans le cartouche et on observera les limites données à la province* Wallonia. *(Collection G. Wahle, Liège).*



1re Année. — N° 1. La livraison 50 centimes

LA

WALLONIE

15 Juin 1886

SOMMAIRE :

[illegible]	[illegible]
F. Severin	Chant d'orgue.
Maurice Siville . . .	Sous les campanules.
Célestin Demblon . .	Sonnet.
Auguste Vierset. . .	L'amour blessé.
W.-A. Macedonsky . .	Au Danube.
G. Girran. . . .	Meunis quam Julius ardet. Dans l'au delà.
J. Fontaine	Lettres de condoléances.
Arn. Goffin	Belzire Morin.
Chronique littéraire. —	Petite chronique.

Des presses de H. Vaillant-Carmanne, à Liège.

FRONTISPICE DU PREMIER NUMÉRO (1886) DE LA REVUE LITTÉRAIRE D'ALBERT MOCKEL, *LA WALLONIE. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

son homogénéité et ses exigences de nature sociale, économique et politique, la communauté wallonne a senti s'approfondir de plus en plus ses inquiétudes et s'imposer de plus en plus des raisons de solidarité et d'action, bien qu'elle soit, dans cette voie comme en beaucoup d'autres, très en retard sur la Flandre.

Trois événements surtout ont condensé, à certains moments, cette conscience latente : en 1912, la *Lettre au Roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre,* de Jules Destrée; en 1940, la discrimination faite par l'Allemagne, à ce moment victorieuse, entre les prisonniers de guerre 'flamands', renvoyés dans leurs familles, et les prisonniers de guerre 'wallons', retenus, et pour cinq ans, dans les camps de captivité ou de travail germaniques — premier acte de nature internationale inspiré par l'existence de deux ethnies en Belgique; en janvier 1961, les grèves, parfois violentes, surtout dans les provinces de Liège et de Hainaut — première manifestation vraiment populaire d'une volonté politique wallonne.

L'effervescence 'communautaire' accrue au cours de la décennie 60 — dans la complexité de ses aspects divers : politique, économique, social, culturel, avec des tensions et des 'ailes' au sein de partis existants, avec la naissance de mouvements ou de partis politiques proprement wallons, avec l'entrée au Parlement belge, en 1965, des deux premiers élus *wallons* — a finalement abouti à l'inscription dans la Constitution belge, le 31 décembre 1970, non seulement des communautés culturelles (néerlandaise, française, allemande), mais aussi d'une *région flamande,* d'une *région bruxelloise,* plus ou moins nettement délimitée, et d'une *région wallonne*. Assurément, la mise au point des lois précisant les modalités effectives de cette régionalisation est retardée. Assurément, le terme *Wallonie* ne figure pas dans les textes votés par le Parlement, alors qu'il est employé plus d'une fois dans les rapports du *Centre de recherche pour la solution nationale des problèmes sociaux et juridiques en régions wallonnes et flamandes* (sic). Mais, quoi qu'il en soit de ces documents, la prise de conscience wallonne s'est multipliée et a naturellement affermi la vitalité de certains termes. On peut dire que le mot *Wallonie,* désormais d'usage absolument général, désigne maintenant presque officiellement, presque constitutionnellement, un territoire géographique qui est celui de la Belgique romane, moins l'agglomération bruxelloise, mais y compris la région ou, de toute manière, la ville, francisée, d'Arlon. Il évoque surtout une entité humaine récente, moins affirmée que la Flandre, née, ou, en tout cas, cristallisée, par opposition à celle-ci, de la conscience plus ou moins nette d'une communauté d'intérêts politiques et économiques, d'un fonds commun en ce qui concerne les façons de sentir, de réagir, d'envisager les relations sociales et la vie, en général, et surtout, d'une très ancienne communauté de langue et de culture. La langue françoise, puis française, a été, sur ce plan, le facteur d'unité le plus puissant, pardessus les dialectes très diversifiés.

Une constante spirituelle indélébile a régi toutes les vicissitudes : romanité devient spécificité d'oïl, et solidarité picarde-wallonne-lorraine devient francité.

Et que la première attestation écrite de *wallon,* en 1447, vienne de Mons, et que la première mention imprimée de *Wallonie,* en 1844, sorte de *La Revue de Liège,* sous la plume d'un Namurois, qui le désirerait pourrait peut-être voir là un symbole.

Albert HENRY

LA LOUVE ROMAINE D'ARLON. *(Photo Musée d'Histoire et d'Art de Luxembourg).*

PREMIÈRE MENTION IMPRIMÉE DE *WALONIE. La Revue de Liège, t. II (1844), p. 603, dans une des notes à deux* wallonnades *du namurois Fr.-Ch.-J. Grandgagnage.*

Allez donc vite ; et si, vous trouvant un peu CHOSE,
Vous souffrez du cerveau, des reins, de pieds fourbus.

Oh! bien décidément nous voilà nageant en pleine eau de walonie. Mais je ne sais ; j'éprouve une sensation indéfinissable. C'est du malaise, de la peine et de la tristesse. C'est une émotion qui n'a point de nom dans le langage des hommes. Vous m'apprenez une bien fâcheuse nouvelle ; vous me rendez tout chose. — Mon dîner ne passe pas ; j'ai l'estomac un peu chose. — Ma nuit ne sera pas bonne ; je ferai de mauvais rêves, et demain matin je serai tout chose. — Ma bien aimée m'apparut tout à coup ; je me sentis tout chose.....

Il faut avouer que ce wallon est une bien admirable langue.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour des considérations d'ensemble sur le concept 'Wallonie', voir F. ROUSSEAU, *La Wallonie terre romane*, 4e éd., Institut Jules Destrée, 1967; J. BOLY, *La Wallonie dans le monde français*, 2e éd., Institut Jules Destrée, 1971; L.-E. HALKIN, *Les Wallons devant l'histoire*, Bruxelles, 1939; A. HENRY, *Offrande wallonne*, 2e éd., Liège, Thone, 1962.

Sur le tracé de la frontière linguistique : E. LEGROS, *La frontière des dialectes romans en Belgique*, Liège, 1948; sur les dialectes de la Belgique romane : J. HAUST, *Atlas linguistique de la Wallonie*, Liège, t. 1, *Aspects phonétiques*, par L. REMACLE, 1953; t. 2, *Aspects morphologiques*, par L. REMACLE, 1969; t. 3, *Les phénomènes atmosphériques et les divisions du temps*, par E. LEGROS, 1955; sur les divisions dialectales, voir, en dernier lieu, L. REMACLE, *La géographie dialectale de la Belgique romane*, dans *Les Dialectes de France au Moyen Âge et aujourd'hui*, Paris, 1972, pp. 311-332; pour la partie picarde, en plus : R. DUBOIS, *Le Domaine picard, Délimitation et carte systématique*, Arras, 1957, et *Une nouvelle édition de la 'Carte systématique du domaine picard'*, dans *Nos patois du Nord*, janvier 1962.

Les recherches vraiment scientifiques sur l'histoire des mots *wallon* et *Wallonie* sont relativement récentes. Au départ, un article fondamental de L. WEISGERBER, *Walhisk, Die geschichtliche Leistung des Wortes* welsch, dans *Rheinische Vierteljahrsblätter*, t. 13 (1948), pp. 87-146, dans lequel l'auteur écrivait d'ailleurs : 'Die Geschichte des Wortes *Wallon* ist noch zu schreiben.' Vinrent ensuite des études de détail, par exemple : R. PINON, *La Valona, Contribution à l'étude du mot 'wallon' à l'étranger*, dans le *Bulletin du Dictionnaire wallon*, t. 22 (1960), pp. 121-156; M. PIRON, *Note sur le sens de* wallon *dans Shakespeare*, dans le *Bulletin de l'Académie R. de langue et de littérature françaises*, t. 42 (1964), pp. 177-185; E. LEGROS, notes diverses dans *La Vie Wallonne*, t. 39 (1965), pp. 118-126, 185-196 et 253-271; t. 40 (1966), pp. 50-53 et t. 41 (1967), pp. 35-40; M. PIRON, *Wallons*, notice préparée pour le *Dictionnaire des populations de l'Europe* et parue dans la *Revue de psychologie des peuples*, t. 25, vol. 1, Le Havre, mars 1970; M.-A. ARNOULD, *Un toponyme médiéval, 'La Wallonie'*, dans *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*, t. 12 (1966-1971), pp. 85-105; J. HERBILLON, *Note sur le mot 'Wallon'*, dans *La Vie Wallonne*, t. 46 (1972), pp. 163-164; A. HENRY, *Jean Wauquelin et l'histoire du mot 'wallon'*, dans les *Mélanges P. Imbs*, Strasbourg, 1973, pp. 169-176. Essai de synthèse : A. HENRY, *Esquisse d'une histoire des mots* Wallon *et* Wallonie, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1974, 96 pages (on trouvera dans ce volume, dont la substance est passée dans l'article ci-dessus, toutes les références bibliographiques désirables).

II - DES VIES DE SAINTS AU RAYONNEMENT DES ÉCOLES LIÉGEOISES. UNE CULTURE QUI DONNE ET QUI REÇOIT

UNE LITTÉRATURE HAGIOGRAPHIQUE

A la réalité des Invasions germaniques, de l'implantation des Francs dans nos régions, qui constituent l'événement majeur du haut moyen âge en Europe occidentale, se juxtapose une autre réalité, un autre événement, d'ordre spirituel et social: celui de l'évangélisation et de la christianisation. Ce phénomène avait, certes, commencé plus tôt, sous la *Pax Romana,* vers la fin du II^e siècle, et s'était affirmé au IV^e avec la constitution de diocèses, mais il va connaître un essor considérable à partir de la conversion de Clovis en 496. Des missionnaires aquitains comme saint Vaast, saint Amand et saint Éloi vont répandre la religion chrétienne dans nos provinces. En même temps, le monachisme s'enracine fermement en Wallonie. Deux grandes abbayes mérovingiennes s'installent dans la forêt d'Ardenne, à Stavelot et à Saint-Hubert. Sur le haut et moyen Escaut ainsi que sur la Sambre, des établissements ecclésiastiques sont fondés à Lobbes, Aulne, Malonne, Saint-Ghislain, Soignies, et, dans le bassin de la Meuse, à Celles-lez-Dinant, Andenne et Chèvremont près de Liège. Saint Remacle est une des personnalités les plus marquantes de cette époque, que l'on a appelée à juste titre 'Le siècle des Saints'. Léon van der Essen, qui a popularisé cette appellation, situe cette floraison hagiographique entre 625 et 739.

En effet, l'esprit d'initiative et d'aventure de ces pionniers, qui n'avait d'égale que la détermination de certains grands laïcs, promoteurs de fondations monastiques, a suscité toute une littérature qui est comme l'ébauche d'un réveil culturel préparatoire à l'épanouissement des écoles aux XI^e et XII^e siècles. Avant d'étudier la diffusion de cet enseignement, il importe, par conséquent, de rappeler, en termes très généraux, comment elle a pu être facilitée par une activité littéraire qui n'a pas toujours été estimée à sa juste valeur à cause de la rusticité de la langue et du style. Godefroid Kurth et, après lui, Sylvain Balau ont analysé pertinemment les procédés rédactionnels de ces écrivains de bonne volonté, qui cherchaient plus à édifier qu'à séduire.

Un des premiers récits, élaboré au VII^e siècle, retrace la vie de sainte Gertrude, fondatrice du monastère de Nivelles.

De sa narration, qu'animent visions et miracles, il est surtout intéressant de retenir que la fille de Pépin l' 'Ancien', née en 626 et placée comme abbesse à Nivelles sur les conseils de saint Amand, s'était appliquée à l'étude des sciences sacrées et que, pour ce faire, elle avait envoyé des messagers à Rome afin qu'ils lui rapportent de la Ville éternelle non seulement des ouvrages mais aussi des hommes suffisamment savants pour l'aider dans la compréhension des saintes Écritures. Il semble d'ailleurs que sa sœur, sainte Begge, fondatrice du monastère d'Andenne, partageait le même souci de formation culturelle si l'on en croit le dossier des miracles provoqués à l'intercession de Gertrude et que l'on a rassemblé, vers l'an

700, sous le titre de *Virtutes beatae Gertrudis*. On imagine mal, à ce propos, les difficultés auxquelles se heurtaient les auteurs qui entreprenaient de raconter la vie de ces pieux héros. C'est ainsi que le rédacteur de la biographie de saint Servais ne trouve d'autre expédient que de démarquer les rares informations fournies par Grégoire de Tours sur ce premier évêque de Tongres qui était d'origine syrienne. D'autre part, les récits hagiographiques servaient très souvent à alimenter le texte des leçons d'un office. Telle semble avoir été, vers 718, l'intention de l'auteur de la première Vie de saint Lambert dont les exégètes contemporains ont loué la discrétion — une discrétion inhabituelle en pareil cas — à l'égard des faits merveilleux dont il aurait pu orner la biographie du personnage. Il préfère les anecdotes qui font image et frappent l'imagination : comme cet épisode où Lambert, hôte du monastère de Stavelot, se soumet, sans révéler son identité, à une pénitence imposée par l'abbé en passant la nuit, pieds nus, dans la neige et le froid. Le récit est bien enlevé, abonde en détails pittoresques et dénote, chez cet écrivain d'occasion, un sens — je n'oserais pas dire déjà un sentiment — de la nature, qui est bien digne d'intérêt.

Entre 743 et 750, un clerc liégeois entreprit de rédiger la vie de saint Hubert, successeur immédiat et disciple de saint Lambert. Là aussi, l'auteur, en dépit d'un style souvent rocailleux, fait preuve de réelles qualités d'exposition. Ne fût-ce que dans le récit de l'accident qui provoquera, quelques mois plus tard, la mort de l'évêque. La scène se passe à Nivelle-sur-Meuse, à quelques kilomètres de Liège. On sait que le fleuve était poissonneux à cette époque et saint Hubert s'adonnait tout naturellement, avec quelques clercs et quelques domestiques, aux plaisirs de la pêche. Malheureusement, un de ses compagnons, en enfonçant un pieu, brisa la main de l'évêque. La blessure, mal soignée, précipita le trépas du saint homme. Consécration d'une église, sermon, transport en radeau et à cheval, retraite à Tervueren, combat contre la mort : toutes ces notations donnent couleur et mouvement au récit.

UN PIONNIER DU MONACHISME EN WALLONIE. *A défaut d'une représentation contemporaine du personnage, voici le portrait de saint Remacle, tel que se l'imaginait un des artistes de la châsse exécutée vers 1270. L'ornementation des rinceaux et des éléments végétaux du décor évoque la mystérieuse magie de la forêt d'Ardenne dont Remacle a été l'apôtre au VIIe siècle. (Stavelot, Eglise primaire, châsse de saint Remacle. Photo A.C.L.).*

A l'autre bout de l'actuelle Wallonie, d'autres talents se révèlent et, comme l'a fait très justement remarquer Sylvain Balau, 'l'abbaye de Lobbes nous fournit l'écrivain le plus ancien dont le nom soit parvenu jusqu'à nous'. Anson, qui fut abbé de la grande abbaye sambrienne de 766 jusqu'à sa mort en 800, est l'auteur des vies de saint Ursmer et saint Ermin qui avaient été ses lointains prédécesseurs sur le siège abbatial, après 689 et vers 712.

Pour rédiger la première, Anson emprunte une part de son bagage formulaire à Sulpice-Sévère et une autre part à un ouvrage antérieur qu'on suppose être un poème célébrant les miracles advenus à l'intervention de saint Ursmer, écrit par saint Ermin. Si la biographie d'Ursmer se borne à relater des faits miraculeux, par suite de l'ignorance dans laquelle Anson se trouve par rapport aux événements qui ont marqué l'existence de ce saint personnage, celle d'Ermin a une allure nettement guerrière. Y sont, en effet, rappelées différentes batailles, comme celle de Vincy, près de Cambrai, au cours de laquelle Charles Martel vainquit le maire de Neustrie et celle d'Amblève, autre victoire de Charles Martel sur deux 'tyrans', Raginfridus et Helpricus, alliés à Radbod, duc des Frisons.

Cette bataille d'Amblève, dont le récit sera développé, entre 1060-1062, dans la *Passio Agilolfi* nous ramène à l'Ardenne et plus précisément à l'abbaye de Stavelot. Saint Remacle, qui fut évêque régionnaire et fondateur de l'abbaye de Stavelot vers le milieu du VII^{e} siècle, a fait l'objet d'une première biographie au IX^{e} siècle. Godefroid Kurth a bien montré les complexes que nourrit l'auteur de

la *Vita sancti Remacli* à l'égard de la biographie de saint Lambert, dont il démarque pas à pas la narration, afin que l'apôtre de l'Ardenne n'apparaisse pas moins méritant en sainteté que le patron de Liège. Plus intéressante dans ses procédés rédactionnels est incontestablement l'utilisation qu'il fait de plusieurs diplômes délivrés en faveur du monastère et qu'a relevée le chanoine Baix. Ce dernier souligne cependant que ces mentions répétées gauchissent, à plusieurs reprises, la portée réelle de cette documentation que l'auteur emploie surtout dans le second chapitre de la *Vita*, relatif à la fondation de Stavelot et de Malmedy.

Quant au dossier des Miracles qui forme comme le complément de la biographie de saint Remacle et dont la rédaction s'étale de 850 environ au début du XI[e] siècle, il constitue au dire de ses exégètes, une œuvre 'capitale pour les détails qu'on y trouve sur la vie et les mœurs des IX[e] et X[e] siècles'. Bien de ces détails concernent évidemment la vie rurale et je ne citerai, à titre d'exemple, que l'histoire de la coupe qui avait appartenu à saint Remacle lui-même, mais que l'on ne traitait pas avec tous les égards que réclamait un objet qu'avait utilisé le fondateur du monastère. Quand les tenanciers de l'abbaye apportent aux moines le produit de la moisson sur de lourds chariots, on a coutume de leur verser à boire dans ce récipient. Un certain Dominique s'était ainsi rendu à Stavelot, mais comme il était arrivé le dernier, le moine qui présentait la coupe n'était plus là. Notre homme regarde à droite, à gauche, derrière lui, pour voir si on ne l'observe pas et, certain de ne pas être surpris, profite de l'occasion pour s'emparer de la coupe et la fourrer dans son sac. Mais, comme il remonte sur son chariot pour retourner chez lui avec les siens, les quatre bœufs restent immobiles, sourds à ses injonctions, figés à tel point qu'ils paraissent insensibles. Dominique, interrogé par son entourage, est bien obligé de confesser son larcin et restitue la coupe. Aussitôt les bœufs de se mettre allégrement en route.

Tout le récit est conduit alertement, en utilisant un bagage de mots qui font image. En ce IX[e] siècle, l'activité littéraire à Stavelot ne se limite pas à ce recueil édifiant. Avant les invasions normandes, Christian, originaire d'Aquitaine, s'intéresse à la géographie, aux danses folkloriques du pays basque, et passe sans effort d'un commentaire sur les Évangiles à des considérations sur la Bourgogne et les Alpes. On retiendra surtout de ce moine stavelotain l'intérêt qu'il attache à l'histoire. Pour lui cette discipline, appliquée à l'exégèse biblique, 'est le fondement de toute interprétation; c'est elle qu'il faut chercher et saisir en premier lieu'. On se plaît à croire que ce maître appliquait ces principes et illustrait d'exemples ainsi pris sur le vif l'enseignement qu'il dispensait à l'école de son abbaye. Dans un article qui fait autorité, l'historien français Charles Higounet a montré tout ce que la culture occidentale devait au dynamisme de ces missionnaires aquitains. Mais ils ne sont pas les seuls. La vie intellectuelle en Wallonie a bénéficié d'un autre apport étranger : celui des clercs venus des îles Britanniques et, plus spécialement, des Irlandais que les sources de l'époque appellent des *Scotti*.

SEDULIUS ET LES IRLANDAIS

Ces clercs vagants vivaient dans des conditions précaires une fois débarqués sur le continent. Que faire, sinon recourir à des expédients pour pouvoir, par exemple, faire le pèlerinage de Rome? Dans leur dénuement, ils s'adressent à des dignitaires ecclésiastiques qui ont les moyens de les dépanner, de leur assurer, à plus ou moins long terme, le gîte et la table. Ernst Dümmler a retrouvé jadis quelques lettres écrites par ces insulaires à Francon, qui gouverna l'évêché de Liège de 856 à 901. L'un d'eux, le prêtre Electus, se nourrit de pain et de mauvaise bière. En outre, au retour du voyage qui l'avait mené jusqu'à la Ville éternelle, les gens qui étaient avec lui dans le bateau l'ont dépouillé de ses bagages et, notamment, de ses vêtements liturgiques. Elec-

tus en dresse l'inventaire, il cite les noms de ses détrousseurs, serviteurs d'un chapelain de l'évêque de Liège, indique même le domicile de l'un d'entre eux, près de Namur, et termine évidemment sa missive en réclamant dédommagement auprès de Francon. Un autre prêtre irlandais, Otveus, révèle au même évêque que, pendant le carême, il a chanté pour le salut de son âme et la santé de son corps vingt psaumes et trente messes : le tout dans l'espoir à peine déguisé qu'il en recevra rétribution, sous une forme ou une autre.

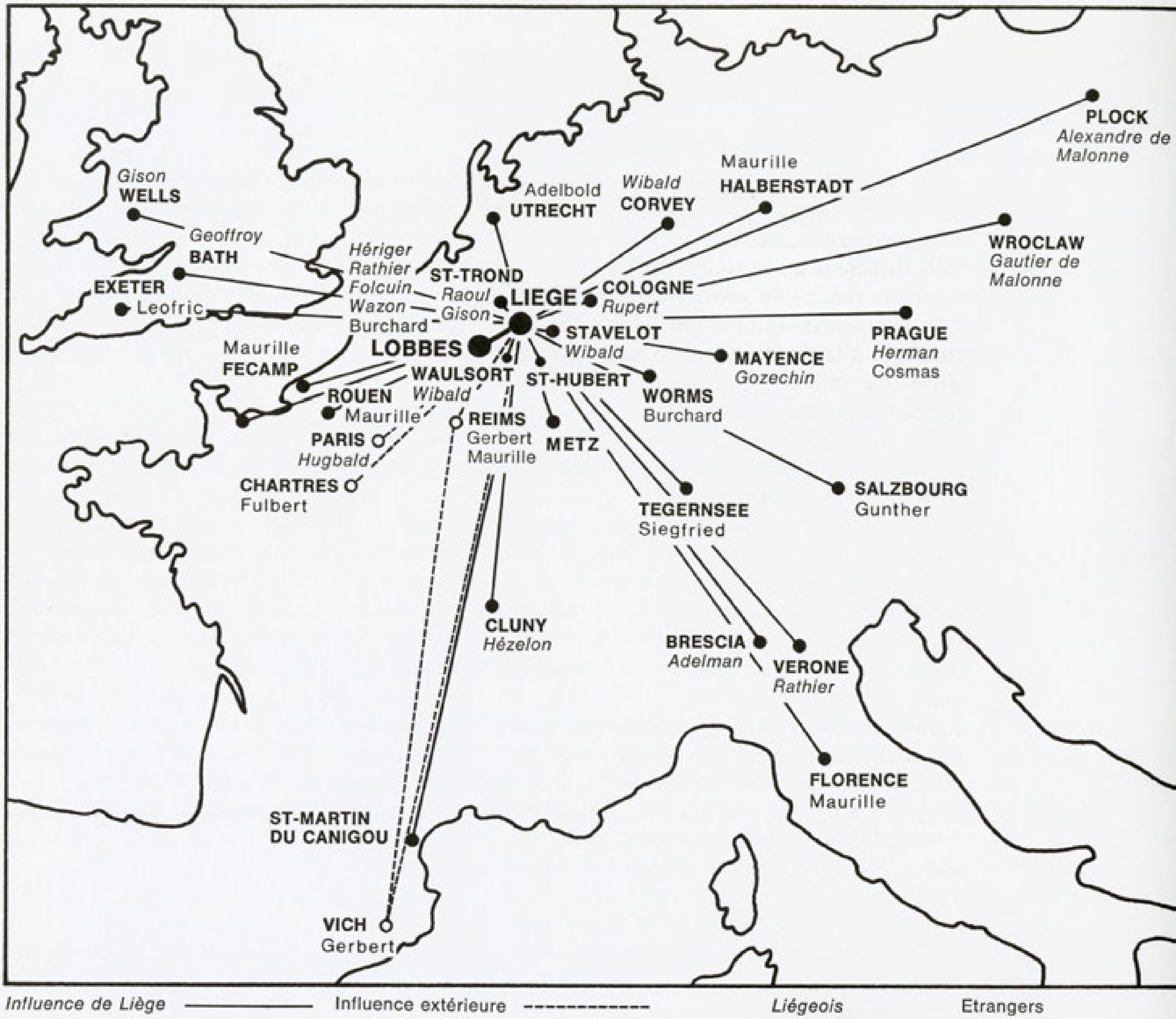
Ce qu'il faut retenir de cette correspondance pitoyable, c'est, par exemple, que les Irlandais s'adressent à l'évêque de Liège, à son clergé et à son peuple, en les qualifiant de *Francigenae*. Cette appellation ne peut signifier autre chose que les Liégeois sont perçus, par ces insulaires, comme relevant d'une ethnie ou d'une langue romane. Autre constatation, c'est que la pression des appétits matériels ne supprime pas chez eux l'appétit intellectuel. On voit, en effet, l'un d'entre eux demander à l'un de ses maîtres le prêt d'un antiphonaire dûment corrigé et débarrassé de toute faute de transcription.

Sedulius est incontestablement celui qui résume et symbolise le mieux cette mentalité irlandaise où se mêlent inextricablement le goût de l'aventure, les plaisirs de la vie, une certaine forme de piété authentique, et aussi le désir de l'expression littéraire poussé jusqu'à un raffinement qui verse souvent dans la subtilité. Maurice Hélin, qui a tant fait pour aider à notre meilleure connaissance des lettres latines du moyen âge, a décrit ce 'grand mangeur, franc buveur, et dormant à poings fermés' mais qui, en même temps enseigne, médite et prie. L'un de ses protecteurs, au nombre desquels on compte l'évêque de Liège Hartgar, prédécesseur de Francon, accepte d'ailleurs, en le récompensant lui et ses compagnons de trois cents bouteilles de vin, de l'entendre roter en vers, dans une tmèse audacieuse: *Rot — bone sint nobis per te solacia — berte*. Henri Pirenne, par certain aspect pléthorique de sa personnalité, a fort bien compris le caractère complexe de notre poète, auquel il a consacré son premier travail d'historien. Il a mis en valeur les informations que Sedulius nous apporte sur un milieu qui, sans ces pièces de circonstance, nous resterait pratiquement inconnu. Décor architectural et pictural d'abord, puisque l'écrivain a décrit certains monuments de la cité épiscopale, activités des évêques de Liège, puisqu'il a consacré à deux d'entre eux des éloges répétés, principes de gouvernement, puisqu'il est l'auteur d'un traité sur les princes chrétiens. Sylvain Balau suppose avec raison qu'il a rédigé cet opuscule à l'intention des fils de Lothaire Ier dont il était le précepteur. Le même auteur estime également que Sedulius assumait la direction de l'école cathédrale et que ses commentaires sur l'Écriture sainte sont un reflet de son enseignement. Le regretté Angelo Monteverdi, un des spécialistes de la civilisation carolingienne, n'a pas hésité à écrire: 'L'école de Liège (...) a eu dans l'histoire de la culture médiévale un rôle de tout premier plan, et qui doit son essor à l'œuvre de Sedulius Scottus'.

LE RAYONNEMENT DES ÉCOLES DE LOBBES ET DE LIÈGE

Après l'hiatus des Invasions normandes qui marquèrent, même si l'on en a parfois exagéré l'aspect négatif, un temps d'arrêt dans le développement des lettres sur les bords de la Sambre et de la Meuse, l'avènement de la dynastie ottonienne va donner aux arts et à la littérature un développement extraordinaire.

Quelques noms. Des Liégeois du XIe siècle ont d'ailleurs cru et ont écrit que Liège était une nouvelle Athènes, et ses écoles une nouvelle Académie. Faut-il en sourire? Les sources médiévales extérieures au domaine mosan sont, en tout cas, éloquentes : c'est Ordéric Vital, un Anglo-Normand, qui nous parle de la préférence qu'Eudes, évêque de Bayeux, accorde aux écoles liégeoises pour la formation de ses clercs, c'est l'empereur Henri



LE RAYONNEMENT DES CENTRES INTELLECTUELS DE LIÈGE ET DE LOBBES AUX XIe et XIIe SIÈCLES.

II qui, fondant l'école de Bamberg, lui souhaite la discipline d'Hildesheim et la science de Liège. Et sur 133 titres que contient, de la Catalogne à la Rhénanie, le rouleau funéraire de Guifred, comte de Cerdagne (†1049), 49 sont des exercices scolaires de communautés mosanes.

L'origine de cet épanouissement intellectuel doit être sans nul doute cherchée dans l'institution de l'Église impériale, à partir du milieu du X[e] siècle. Le terrain était d'ailleurs déjà préparé à recevoir les semences du savoir. Rathier, moine de Lobbes, alternativement évêque de Liège et de Vérone, avait trouvé dans la péninsule italique les aliments de sa culture classique : il annote avec soin les Annales de Tite-Live. Un de ses disciples, Eracle, fonde l'enseignement liégeois dès son accession au trône épiscopal, en 959. Notger continue et amplifie l'action de son prédécesseur. Les clercs liégeois vont parfaire leur formation dans la grande métropole de Reims, où Gerbert, le futur Sylvestre II a été écolâtre, à Chartres ensuite où enseigne Fulbert, ce clerc italien qui groupe autour de sa chaire tout un cénacle de disciples liégeois dont le chanoine

Adelman nous a conservé les noms, à Paris enfin où le Liégeois Hugbald reçoit l'enseignement des chanoines de Saint-Geneviève, avant de le dispenser à son tour.

Parmi les centres du savoir en terre liégeoise, c'est l'abbaye de Lobbes qui détient la place éminente à la fin du X^e^ et au début du XI^e^ siècle. Ce milieu privilégié contribue à la formation de Wazon, futur évêque de Liège, qui, pendant les longues années où il a exercé les fonctions d'écolâtre de la cathédrale Saint-Lambert, a engendré toute une génération d'intellectuels qui essaimera, jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, dans toute l'Europe. On imagine ces jeunes gens, tels que nous les décrit Anselme au XI^e^ siècle, emmenés en voyage pédagogique par leur maître, les bras chargés de livres, de tablettes de cire, d'instruments de calcul.

Parmi ces étudiants, on remarque Adelman, qui gouvernera l'évêché de Brescia de 1055 à 1061, Gozechin, futur écolâtre à Liège et à Mayence, Hugbald, écolâtre à Prague de 1008 à 1018, Liéduin, devenu évêque de Nagy Varad en Hongrie, Durand, appelé à diriger l'école de Bamberg avant d'occuper le siège épiscopal de Liège de 1021 à 1025, Geoffroy, né à Gembloux, qui sera évêque de Bath entre 1123 et 1135.

Les étrangers affluent également. Adelbold, féru de mathématiques, conseiller d'Henri II et futur évêque d'Utrecht de 1010 à 1027, Gunther qui sera évêque de Salzbourg, Siegfried, que l'on rencontre plus tard comme abbé de Tegernsee de 1046 à 1067, Maurille, futur archevêque de Rouen (1055-1067), Cosmas, bientôt doyen de la cathédrale de Prague, Leofric, promu à la dignité d'évêque d'Exeter (1046-1072), Hermann, évêque de Prague de 1100 à 1123.

Egbert et Leofric. Au début du XI^e^ siècle, un maître d'école liégeois, Egbert a résumé son enseignement dans 'un bateau lourdement chargé' *(Fecunda Ratis)* où l'on trouve des dictons, des contes, des anecdotes, des fragments de poésie épique et lyrique. Il n'est pas sans intérêt de rapprocher l'existence de ce manuel de l'activité de ce Leofric, que je viens de citer parmi les *scolares* étrangers acclimatés à Liège.

Ce personnage, probablement natif des Cornouailles au début du XI^e^ siècle, s'en vient sur le continent pour faire ses études à Liège. Après avoir séjourné et étudié dans notre ville sous la direction de Wazon pendant un temps indéterminé, il retourne dans son pays — *altus et doctus* — et le savoir qu'il a acquis à Liège lui vaut d'être nommé chapelain du roi Edouard le Confesseur. A la mort de l'évêque Lyfing en 1046, il lui succède dans les diocèses réunis de Devonshire et de Cornouailles dont le siège est à Crediton. Sa circonscription ecclésiastique est à ce moment dans un état lamentable, exposée qu'elle est aux raids incessants des pirates. Il la visite, la restaure, prêche, instruit le clergé, bâtit, réforme. Trouvant indigne de son rang de résider dans la bourgade modeste de Crediton, il réclame le déplacement du siège épiscopal à Exeter, qui a notamment l'avantage d'être fortifié. Dès son arrivée, Leofric expulse les moines de Saint-Pierre et fait de leur abbaye son palais épiscopal. A la place des moines, il appelle des chanoines et les place sous la règle d'Aix-la-Chapelle qui lui était familière, les obligeant à la communauté de la table et du dortoir. Il poursuit la restauration de son diocèse en luttant contre les empiètements territoriaux des dynastes locaux, donne des ornements précieux à sa cathédrale et la dote d'une bibliothèque d'une soixantaine de volumes, dont vingt-huit en langue anglo-saxonne. Parmi ceux-ci, on peut identifier et consulter encore aujourd'hui un missel (Oxford, Bodleian library, ms 579) et le *Liber Exoniensis*, joyau de la bibliothèque du chapitre d'Exeter. La conquête de Guillaume le Conquérant ne troubla pas son administration. Entièrement acquis au nouveau gouvernement, il est un des trois évêques indigènes qui subsistent seuls de l'ancienne hiérarchie. Il meurt six ans après la Conquête, le 10 février 1072.

Dans cette esquisse biographique sommaire, il convient d'isoler deux faits où le facteur mosan paraît avoir joué un rôle déterminant : la

donation par Leofric du *Liber Exoniensis* à la cathédrale d'Exeter et la vie commune qu'il impose à ses chanoines.

La constitution, par les soins de Leofric, d'une bibliothèque pourrait, certes, être mise en parallèle avec les entreprises, similaires et légèrement antérieures, de certains ecclésiastiques du pays de Liège: d'Olbert, par exemple, le condisciple et l'ami intime de Wazon, qui fut de 1020 à 1048 à la fois abbé de Gembloux et de Saint-Jacques de Liège. Mais l'appétit de culture et le souci de la documentation ne sont pas des traits spécifiquement liégeois. Beaucoup plus significatives apparaissent à la fois l'existence et la composition de ce qu'on appelle communément le *Liber Exoniensis*.

Que se cache-t-il sous ce vocable? Il s'agit là tout simplement du monument le plus vénérable que l'on ait conservé de la littérature anglo-saxonne avant la conquête normande. Ce volume est, en réalité, un recueil factice, une collection de manuscrits d'époques différentes, mis bout à bout, assemblés et colligés par les soins de Leofric.

Et qu'y trouve-t-on? Des sentences, des recueils de proverbes, des énigmes, des fables, tout ce trésor de la sagesse populaire qu'Egbert avait si bien su exploiter dans son enseignement. Quant à la matière épique qu'Egbert n'avait fait qu'aborder, la collection de Leofric la développe considérablement puisqu'on y retrouve les œuvres les plus représentatives de la poésie anglo-saxonne.

Tout se passe, au fond, comme si Leofric avait essayé de reconstituer, à grand-peine, à l'intention de son clergé, et en langue vulgaire, tout le fonds ancestral de la sagesse populaire et de la fable qu'Egbert avait pu recueillir et disposer en latin, à moindres frais et d'une manière plus cohérente. Un peu de la leçon de Liège a pu donc ainsi inspirer les initiatives intellectuelles de cet évêque anglo-saxon, ancien *alumnus* du pays mosan.

Une autre initiative de Leofric — ressortissant cette fois de la discipline ecclésiastique — trahit nettement ses attaches avec le pays de Liège. Lorsque l'évêque d'Exeter impose à ses chanoines la communauté de la table et du dortoir, il rompt, en effet, avec les usages insulaires et applique strictement la règle d'Aix-la-Chapelle, édictée par Charlemagne, dont Wazon était précisément à cette époque, — comme l'a bien montré Charles Dereine — le promoteur le plus zélé dans le milieu liégeois. Le même auteur attribue d'ailleurs également à Leofric l'introduction de certains usages liturgiques liégeois en Angleterre. Il faut signaler enfin que le secrétaire de l'évêque porte un nom bien de chez nous, puisqu'il s'appelle Lambert.

Échange de bons procédés, où chaque culture tantôt donne, tantôt reçoit : au XI[e] siècle, un moine de Saint-Hubert en Ardenne transcrit, à grands efforts, un manuscrit de Bède le Vénérable, d'après un exemplaire directement originaire du royaume anglo-saxon.

Hézelon de Liège. A Liège, comme partout en Europe au moyen âge, l'étude des mathématiques ne se cantonne pas dans le domaine de la spéculation pure. L'arithmétique, la géométrie, l'astronomie ont une portée pratique, dans la vie quotidienne comme dans certaines activités fabricatrices : elles servent à régler, à ordonner le cours du calendrier liturgique autour duquel s'organise, à cette époque, les travaux des jours et des mois. Et Francon de Liège n'a pas manqué de nous laisser un traité sur le comput. D'autre part, le lacis ornemental compliqué de l'émaillerie et de l'orfèvrerie mosanes, fait d'un enchevêtrement savant de circonférences, de segments de courbes et de sections réclamait, de l'artisan et de l'artiste, tout un bagage de notions de calcul et de géométrie. C'est d'ailleurs dans un domaine voisin, celui des sciences appliquées, que je choisis maintenant un témoignage de l'influence que l'enseignement liégeois des sciences mathématiques a pu exercer à l'étranger.

L'architecture met, en effet, en œuvre des connaissances mathématiques et physiques approfondies.

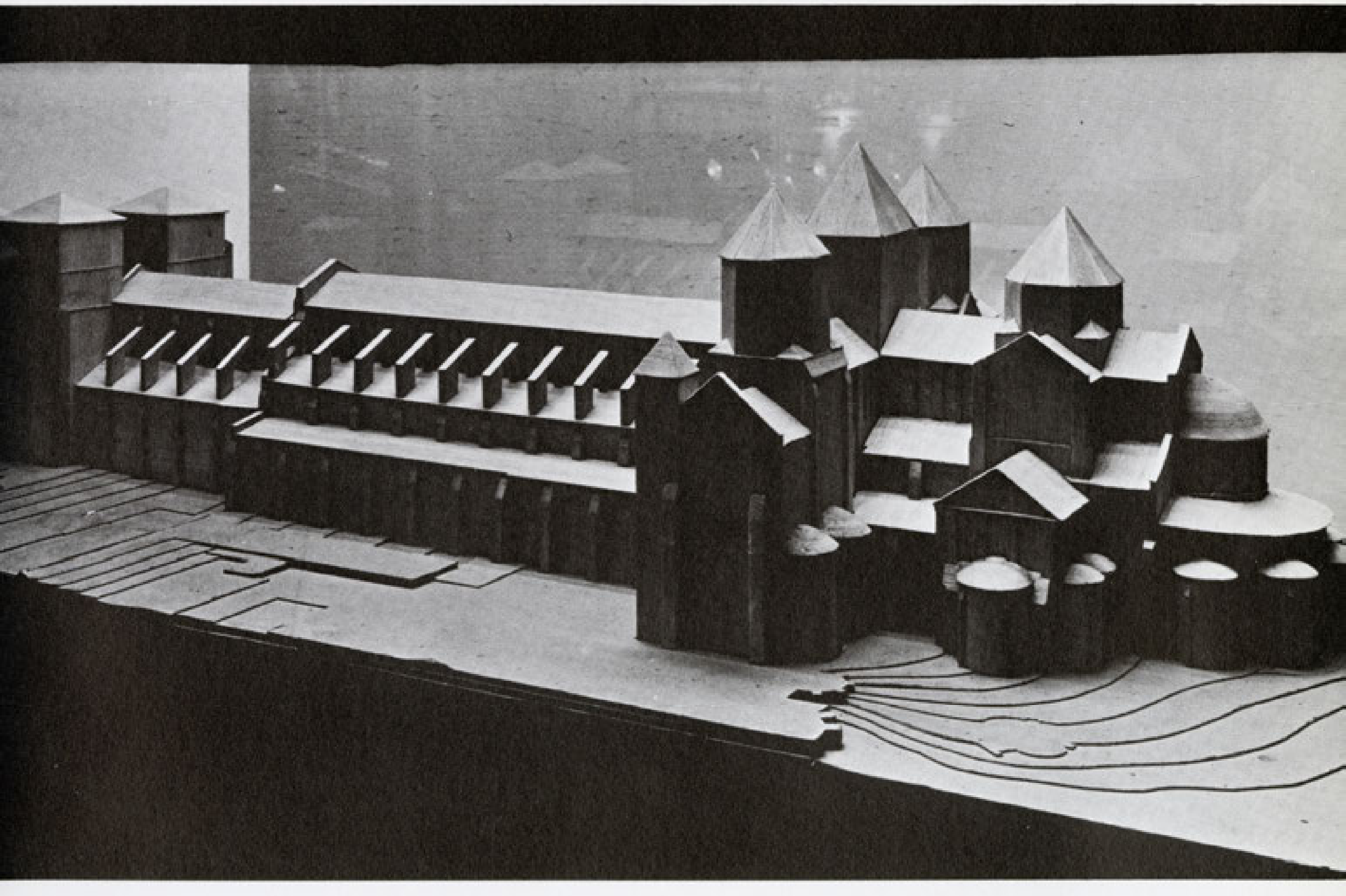
Hélinand, abbé de Saint-Bénigne de Dijon au milieu du XI[e] siècle, qui dirigea personnellement les travaux de restauration de son mo-

nastère, déjà savant dans plusieurs spécialités, excellait en géométrie, *tandem in geometria plurimum studebat*. Mais l'arithmétique et la géométrie du moyen âge n'étaient pas seulement une arithmétique et une géométrie rationnelles, c'étaient aussi une arithmétique et une géométrie de caractère symbolique et mystique. Ce double aspect apparaissait surtout dans la construction des églises, et notamment en pays mosan.

C'est dans ce milieu mosan, qui ne séparait pas la science de la vie, que s'instruit le jeune Hézelon. Devenu chanoine de Saint-Lambert, il se signale bientôt par son savoir : 'vir magnae scientiae' dit-on de lui. Mais l'état monastique l'attire, il décide de quitter Liège et de se retirer comme moine à l'abbaye de Cluny, comme le feront deux autres confrères liégeois : Alger et Tiezelin.

Jusqu'ici — nous sommes dans le dernier quart du XI^e siècle — les évêques de Liège, soucieux de sauvegarder leurs prérogatives, avaient pu résister aux tentatives d'implantation de l' 'ordre' clunisien dans leur diocèse. Mais la pression se fait croissante et remportera d'ailleurs, quelques années plus tard, un commencement de victoire. C'est que la grande abbaye bourguignonne se trouve, à

L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY III. *Cette reconstitution est l'œuvre de l'architecte et archéologue américain Kenneth John Conant, un des meilleurs connaisseurs du passé de la célèbre abbaye bourguignonne. (Cluny. Musée Ochier. Photo Maurice Gilis, Herstal).*



HÉZELON DE LIÈGE, ARCHITECTE DE CLUNY III. *Il faut chercher ce personnage dans le groupe anonyme des moines qui, à droite, entourent leur abbé, Hugues, tandis que le pape Urbain II, placé à gauche, procède à la consécration solennelle de l'église. (Paris, B.N., ms. lat. 17716. Photo Quillet).*

ce moment, à l'apogée de sa puissance et de son rayonnement. Installée sur une des grandes routes du pèlerinage de Compostelle, elle inspire la croisade d'Espagne, elle jouit de la protection directe du Saint-Siège, ses domaines couvrent toute une province française et, par son système d'associations de prieurés et de coutumes, elle étend son empire sur toute l'Europe.

A cette puissance, il fallait des signes extérieurs spectaculaires. L'église du X[e] siècle ne correspondant plus à cette grandeur nouvelle, Hugues de Cluny, dont Hézelon sera le biographe, se décida à doter l'abbaye d'un sanctuaire digne d'elle. Les travaux préparatoires furent entrepris en été 1088 et, le 30 septembre de la même année, on pouvait procéder à la pose de la première pierre. Mais quel était l'architecte du nouvel édifice? Ni plus ni moins que l'ancien chanoine liégeois Hézelon dont l'abbé avait tenu à utiliser le savoir et la compétence *(singulari scientia)*. Le témoignage des sources est formel et ne peut être suspecté puisqu'il provient de Pierre le Vénérable, dernier des grands abbés de Cluny, qui acheva l'église vers 1135. La mort d'Hézelon, survenue vers 1120, ne lui permit pas de voir l'achèvement des travaux, poussés à cette date jusqu'au milieu de la grande nef, mais il en conçut certainement la structure générale: *corporalem novae ecclesiae fabricam construxit,* commandée par les proportions mêmes du chœur, certainement édifié par lui et sous sa direction comme les autres parties de l'édifice.

Une miniature d'un manuscrit de la Bibliothè-

que Nationale représente la consécration solennelle de l'édifice, en 1095, par le pape Urbain II. Caché dans le groupe anonyme des moines qu'y fait figurer l'artiste, Hézelon affirme discrètement la participation de la science mosane à l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'architecture romane.

L'HISTOIRE

Au haut moyen âge, l'œuvre historique est le fruit de l'alliance du trivium et des branches du quadrivium qui utilisent les données chronologiques fournies par le calcul astronomique. Les annales en constituent la forme la plus ancienne et la plus sommaire.

C'est à Lobbes, de nouveau, que nous la voyons éclore pour la première fois. C'est encore à Lobbes que le genre se développe et que Folcuin, abbé du monastère depuis 965, fait la fortune de ce que en pays mosan on a appelé, avec bonheur, 'la chronique régionale ou locale basée des documents d'archives'.

Son disciple Hériger, écolâtre de Liège, veut faire plus encore. Inspiré par Notger, dont il est le secrétaire et le confident, il conçoit et amorce la rédaction de la première en date des chroniques des évêques de Liège, qui a pour but d'asseoir la tradition apostolique du diocèse de Liège; il renforce aussi, par l'évocation des fastes épiscopaux antérieurs, le prestige personnel de Notger.

Interrompue par la mort de son auteur en 1007, l'œuvre ne sera menée à son terme qu'en 1056, par les soins de celui qui fournit, sur l'organisation et l'éclat des écoles liégeoises sous Wazon, le meilleur de notre information.

Anselme, doyen de la cathédrale de Liège, est un esprit éclairé : il a voyagé, s'est documenté hors des frontières du pays mosan, à Rome notamment, et il encourage ses compatriotes à ne pas borner leur philosophie et leur conception du monde aux horizons de leur petite patrie : c'est lui qui, par exemple, inspire et organise le voyage d'un groupe important de Liégeois en Espagne, à Saint-Jacques de Compostelle. Pour rédiger son œuvre, il fait un tri — quelquefois tendancieux — des documents originaux, des informations directes dont il dispose. L'optique qu'il a de certains événements contemporains est souvent personnelle. Mais ce qui frappe, ce qui est la caractéristique essentielle de son œuvre, c'est la conception rationnelle qui a présidé à son élaboration et qui en fait une œuvre de raison, bien plus que d'édification. Tout recours au merveilleux, au surnaturel en est banni : l'interprétation des faits s'appuie toujours sur des éléments puisés dans l'expérience ou le concret. Anselme est lui-même conscient de ce parti pris : il a soin, notamment, de nous rappeler que l'évêque de Liège Eracle, participant à une expédition de l'empereur Otton en Calabre, avait 'rassuré l'armée, terrifiée par l'arrivée d'une éclipse de soleil, en expliquant les causes naturelles du phénomène'.

Peut-on déceler, chez les étudiants étrangers de Liège qui ont fait œuvre historique, une influence de l'enseignement liégeois?

Oui, en toute certitude. Ces traces évidentes nous sont fournies, notamment, par le premier historien tchèque — Cosmas de Prague — qui, après la mort d'Anselme, a fréquenté les écoles liégeoises sous la direction de Francon.

Manitius, Paul Lehmann, Polheim et Maurice Hélin ont clairement mis en valeur une caractéristique que les prosateurs mosans des XI^{e} et XII^{e} siècles cultivent avec prédilection et dont ils transmettront le goût à leurs disciples : celui de l'emploi de la rime. Folcuin de Lobbes, Hériger, Adelman, Thierry de Saint-Trond, Sigebert de Gembloux — et j'en passe — sont les principaux représentants de ce mode d'expression qui donne à la prose couleur, musique, et scintillement précieux.

Le procédé est, par exemple, d'application dans un genre historique et littéraire bien particulier au pays de Liège, aux XI^{e} et XII^{e} siècles et jusqu'au début du XIII^{e} siècle : celui des *Triomphes*. Egbert emploie déjà le terme dans ce sens.

D'autre part, les vies de saints, les légendes hagiographiques qui ont fleuri dans le pays

UN ÉCRIVAIN DU XIe SIÈCLE AU TRAVAIL. *Sous les apparences de Flavius-Josèphe, Goderan de Lobbes nous présente en réalité un chroniqueur mosan rédigeant son œuvre dans le scriptorium de son abbaye, évoquée par la structure architecturale de l'arcade qui réunit les montants de la lettrine H. (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms II. 1179/1. Photo A.C.L.).*

UN CHEF-D'ŒUVRE MOSAN (1107-1118), CONTEMPORAIN DE COSMAS DE PRAGUE. *Avec la représentation du baptême du philosophe Craton par saint Jean-l'Evangéliste, placée sur les flancs de la cuve baptismale de Notre-Dame-aux Fonts de Liège, c'est la civilisation mosane qui christianise les lettres classiques, cultivées par Cosmas de Prague, ancien élève des écoles de Liège. (Liège, Saint-Barthélemy, Fonts Baptismaux. Détail. Photo A.C.L.).*

mosan depuis l'époque mérovingienne ne manquent pas de recourir — on l'a vu tout à l'heure — à la vivacité de l'anecdote, à l'accent persuasif et familier du discours direct.

En intégrant ces caractères dans la rédaction et le style de sa *Cronica Boemorum,* Cosmas affirme avec netteté ses liens avec Liège. Il fait plus que les affirmer, il renchérit encore sur le procédé : les deux tiers de son œuvre sont composés en prose rimée — que l'éditeur Bretholz a d'ailleurs soulignée typographiquement. Les anecdotes émaillent son récit et en ravivent l'intérêt; les discours de personnages, leurs réflexions animent avec faconde la trame des événements. Vraiment la Muse qui inspire l'œuvre de Cosmas, à laquelle il s'adresse nommément à plusieurs reprises, cette Muse *(Musa)* est bien notre Meuse *(Mosa)*. Les citations classiques et mythologiques qui encombrent son exposé, c'est à Gozechin de Liège qu'il en doit la pratique. Et il n'est pas jusqu'à certaines expressions, certains mots — comme *tesqua* — qui ne trahissent la dépendance de Cosmas par rapport à Liège. Quant au fond, à la conception même de l'œuvre historique, Cosmas s'apparente, par beaucoup de points, à Anselme, sans en avoir les mérites. Mais comme son devancier liégeois, Cosmas a le sens de la vie, du réel et il en communique la richesse à sa narration.

C'est que Cosmas, après avoir quitté les rives de la Meuse, est devenu doyen de la cathédrale de Prague. Mais ce dignitaire ecclésiastique a femme et enfant — il parle avec une tendresse pudique de la première, morte en 1117 alors qu'il est septuagénaire, avec qui il a tout partagé.

Cet état civil particulier lui donne évidemment des choses de la vie une vision quelque peu différente de celle d'un moine ou d'un abbé et aussi, beaucoup plus variée. Beaucoup moins mystique aussi. Ses digressions, nombreuses, plongent souvent dans un réel riche de substance. A cet égard, son récit des trois nuits de noces de Mathilde de Toscane avec le jeune Guelfe V de Bavière — où il brave délibérément l'honnêteté — est un petit chef-d'œuvre d'observation psychologique et constitue un

IOHANNES
EWANGELISTA
DEXTERA DEI
CRATON
PHILOSO
PHUS

véritable morceau d'anthologie pour les psychologues contemporains comme pour les spécialistes de la symbolique du droit médiéval.
Cosmas de Prague sait d'ailleurs tout ce que son œuvre, tout ce que sa vie doivent à l'enseignement des écoles liégeoises: il le dit à plusieurs reprises et, pour évoquer, avec une douce nostalgie, les vertes années où il étudiait à Liège, il emprunte à Virgile quelques-uns de ses accents : 'O Muse, quand Dieu rappelle, à l'octogénaire que je suis, ces années enfuies, pendant lesquelles à Liège, sous le magistère de Francon, nous avons batifolé ensemble dans les prés et les bocages de la grammaire et de la dialectique!' A ce moment d'ailleurs, Cosmas peut encore exhaler ses souvenirs liégeois à un autre confident et rester en contact direct avec la culture mosane, puisque, de 1100 à 1123, il est l'auxiliaire de l'évêque de Prague, Herman, qui n'est autre qu'un Liégeois, dont il souligne les vertus, et l'attachement pour le culte de saint Lambert.

LA GÉOGRAPHIE ET LA CULTURE CLASSIQUE

Quant à la géographie, son enseignement s'insère à la fois dans le programme du trivium et dans celui du quadrivium. Egbert se sert de ses exercices de versification et de mémorisation, pour insinuer, chez ses étudiants, des notions de géographie. J'ai publié, il y a quelques années, une description de l'Aquitaine, par Hériger, qui doit peu aux géographes anciens mais qui est basée sur l'observation directe, sur des documents d'archives et des témoignages d'hommes du Midi. A Saint-Trond, au XII^{e} siècle, un moine consacre tout un poème à la description d'un des plus importants domaines de l'abbaye : celui de Seny en Condroz.
En tout cas, la leçon de géographie la plus savoureuse nous est donnée, de Mayence, par Gozechin, lorsqu'il décrit le site de Liège et l'importance de la Meuse.
La personnalité de Gozechin est bien connue.

UNE SOUSCRIPTION D'UN CLERC LIÉGEOIS EN CARACTÈRES GRECS. *Il s'agit de Gozechin, écolâtre de Saint-Barthélemy de Liège, puis de Mayence, auquel Georges Despy attribue avec raison la rédaction et la transcription, le 29 octobre 1050, de cette charte de Théoduin, évêque de Liège, pour l'abbaye de Waulsort. (Namur, Archives de l'État. Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

C'est lui qui acclimate en 1050, dans la ville de Liège, la mode des *g* et des *treillis*. Sur la charte épiscopale qu'il rédige et qu'il transcrit, il marque son nom : 'Gozechinos' en caractères grecs. Cette affectation d'hellénisme est révélatrice de son souci de culture. Et c'est bien naturel puisqu'il est, non seulement chancelier de l'évêque, mais écolâtre de Liège. Il a succédé, dans cette charge, à Wazon, et nous le retrouvons plus tard, exerçant les mêmes fonctions, dans la ville archiépiscopale de Mayence. Manitius le considère comme un des premiers stylistes du XIe siècle.

LE DROIT

A la fin du Xe siècle, un jeune clerc originaire de la Hesse, Burchard ou Burckard, qui avait commencé ses études à Coblence, entrait à l'école de Lobbes pour les poursuivre. Il deviendra plus tard chanoine de Mayence et, finalement, évêque de Worms, de 1000 à 1025. Son activité épiscopale est immédiatement remarquable : il reconstruit les murs de la ville, il rebâtit sa cathédrale et donne un nouvel essor aux écoles. Mais son principal titre de gloire reste évidemment le *Décret* qui porte son nom, ce copieux recueil de lois et de prescriptions canoniques réparties en 20 livres, traité de droit qui servira de modèle à Gratien et qui a valu à son auteur de devenir nom commun : puisque lorsque nous parlons de *brocards,* nous rappelons implicitement le souvenir de ce grand juriste.
Mais, au moment d'entreprendre son œuvre vers 1008, Burchard fut impressionné par l'énormité de la tâche et désira s'entôurer de la collaboration de personnalités compétentes. Et c'est, notamment, vers le pays de Liège qu'il se tourna, vers ce pays où il avait reçu le meilleur de sa formation. L'évêque de Liège Baldéric lui délégua un maître que Burchard connaissait déjà : Olbert, abbé de Gembloux, ancien élève d'Hériger de Lobbes et ami intime de Wazon. La rédaction du *corpus* leur prit au moins sept années.
Quelle est la portée générale, la signification politique de cette œuvre monumentale?
On ne pourrait attendre de la part d'un des dignitaires de l'Église impériale, qu'il adoptât une attitude et une position opposées aux intérêts et aux principes de gouvernement des souverains germaniques. De fait, Burchard affirme nettement les droits de l'empereur, dans les relations entre les deux pouvoirs. Mais, la lecture du livre 15, qui traite des laïcs, apporte quelque tempérament au pouvoir royal. La simple lecture des titres des chapitres nous éclaire sur leur contenu : *Admoneatur imperator ut constitutis apostolicae saedis obtemperet — Generalis admonitio regum — De delictis regum — De disciplina regum in Ecclesia.*
D'autre part, Burchard renforce les droits de l'ordinaire et rejette toute exemption monastique, il favorise l'ordre canonial et il récuse la juridiction directe que le pape voudrait s'arroger sur les fidèles.
Il y a donc, chez Burchard, une opposition au droit romain renouvelé en même temps qu'un désir très net de maintenir la balance égale entre le pape et l'empereur.
Quelle est la source de cette attitude modératrice, de cette préférence pour les solutions moyennes?
Paul Fournier et Gabriel Le Bras, spécialistes autorisés de la question, y reconnaissent l'influence directe des traditions liégeoises, qui font véritablement — comme on l'a dit — du Décret de Burchard 'le reflet exact de la structure ecclésiastique' du pays mosan.
Mais l'enseignement que l'évêque de Worms avait reçu dans les écoles liégeoises n'a pas seulement informé son œuvre juridique. Burchard impose au clergé de son diocèse un statut mitigé de vie commune, suivant l'application liégeoise de la règle d'Aix-la-Chapelle. Il s'intéresse aussi au bien-être et au statut des serfs de sa famille épiscopale. Le règlement qu'il édite, entre 1023 et 1025, a le souci de faire disparaître les abus qui lèsent les légitimes intérêts d'une classe défavorisée. Burchard s'émeut qu'en un an, 35 serfs innocents, de sa cathédrale, aient été assassinés et

que les coupables, loin de se repentir de leur geste, loin d'écouter les gémissements des pauvres, en aient tiré gloire et considération. Il faut — écrit-il — qu'il n'y ait qu'une seule loi pour le riche comme pour le pauvre, *(una eademque lex diviti et pauperi, omnibus communis)*

Affirmation qui est peut-être un reflet du climat de mesure, de modération et de tolérance qui caractérise, au XI^{e} siècle, le pays mosan où, en 1021, deux ans avant la publication du règlement de Burchard, c'est un homme de condition servile — Durand — qui est appelé sur le siège épiscopal de Liège, un serf que son maître, le prévôt Godescalc, avait envoyé aux écoles et qui enseignera plus tard lui-même, comme écolâtre, à Bamberg.

Et c'est encore un ancien écolâtre liégeois, Wazon, qui, dans une lettre célèbre, protégera la vie des hérétiques.

A la lumière de ces exemples, qui puisent leur force dans l'enseignement des écoles liégeoises, on comprend mieux que ce soit dans le pays mosan qu'ait pu être rédigée, en 1066, une des premières chartes de liberté.

UNE ÉVOLUTION

Avec Burchard de Worms, nous avons été confrontés à un problème qui va devenir bientôt crucial: la question des investitures, les rapports entre le Sacerdoce et l'Empire. La fin du XI^{e} et le XII^{e} siècle vont être encombrés par cette grande querelle. Mais il est un autre événement de première grandeur, en cette fin du XI^{e} siècle: la révélation du monde oriental, la découverte, par l'Occident, de civilisations et de techniques nouvelles, grâce à la première croisade. Quel va être le destin des écoles liégeoises dans ce bouleversement des idées?

En ce qui concerne la querelle des Investitures, les uns choisissent résolument l'engagement: Sigebert de Gembloux, par exemple, polémiquera avec vigueur contre le pape mais, élève des écoles de Metz et d'Olbert de Gembloux, il portera d'autre part la leçon d'Anselme et l'historiographie liégeoise à son point culminant en composant, non plus une chronique régionale, mais une chronique universelle.

A l'opposé, le fameux Rupert, instruit à Saint-Laurent et plus tard abbé de Deutz, se réfugiera dans des spéculations théologiques et mystiques. Le baroquisme de la pensée caractérise un certain Geoffroy, natif de Gembloux, et que nous retrouvons, vers 1130, évêque de Bath, en Angleterre. Il est l'auteur de sermons qu'il veut faire passer pour l'œuvre de saint Augustin, et ses anecdotes sont de petits tableaux burlesques: comme celle-ci, où paraphrasant une scène bien connue des Évangiles, il nous montre le Christ poursuivant à travers le cénacle saint Pierre qui, courant comme un dératé à la recherche d'une issue, s'écrie: 'Vous ne me laverez pas les pieds — non — vous ne me laverez pas les pieds!' Ce qui est un comble sous la plume d'un évêque de Bath.

Si je me suis permis de recourir à ce passage cocasse, c'est qu'il me paraît révélateur et répondre, en partie, à la question que nous nous posions tout à l'heure. En cette première moitié du XII^{e} siècle, l'enseignement des écoles liégeoises paraît éprouver quelque difficulté à s'adapter aux conditions nouvelles créées par l'évolution du monde occidental. Les contemporains eux-mêmes s'en préoccupent. L'auteur du *Chronicon rythmicum,* chanoine de Saint-Lambert qui écrit vers 1117, en même temps qu'il célèbre la création récente et la beauté des fonts baptismaux de Notre-Dame, déplore amèrement la décadence de l'enseignement.

Faut-il prendre à la lettre ce jugement d'un chanoine liégeois? N'est-ce pas plutôt un accès de mauvaise humeur? Un an après, en 1118, un Bavarois, Ekkehard de Aura célèbre encore Liège *'studiis litterarum prae caeteris adprime famosa'.*

En réalité, l'expansion mosane ne s'arrête pas. Elle assume seulement d'autres formes, puise à des sources d'énergie plus variées et sollicite la collaboration de plus larges couches de la population. Dans ce mouvement, il est plus difficile d'y reconnaître la part spécifique de

RUPERT DE SAINT-LAURENT EN TRAIN D'ÉCRIRE. *Le moine liégeois, juché au sommet de la lettrine T, se confond avec le feuillage des rinceaux qui symbolise à merveille l'extraordinaire richesse de la pensée et l'imagination créatrice du théologien. (De glorificatione Trinitatis. XIIe siècle. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9739, fol. 10 v°. Photo Bibliothèque Royale).*

l'enseignement et des écoles. Au XII^{e} siècle, deux frères, Alexandre et Gautier de Malonne, jouent en Pologne, l'un comme évêque de Plock, l'autre comme évêque de Wroclaw, un rôle important. En même temps, Wibald, conseiller de trois empereurs, mécène fastueux, lettré d'une étonnante culture, diplomate ayant du monde grec une connaissance directe, stimule, entre 1130 et 1155, la remarquable floraison de l'art mosan.

Mais le même Wibald sait aussi que le ressort politique qui entretenait l'activité des écoles liégeoises est définitivement fatigué. Cet Ardennais, si profondément sensible au parfum

des Fagnes, à la solitude des forêts de sa contrée natale, ce Lotharingien ne croit plus à la destinée impériale du pays mosan. Comme l'a souligné Henri Pirenne: 'Cet esprit si robuste et si clair ne conserve pas d'illusions. Il sent bien que la Lotharingie, morcelée entre des dynasties rivales, ne tient plus à l'Empire. Il voit et il écrit qu'il faut désespérer de son salut.'

CONCLUSION

Ce jugement peut servir à tirer la première conclusion de ce chapitre.

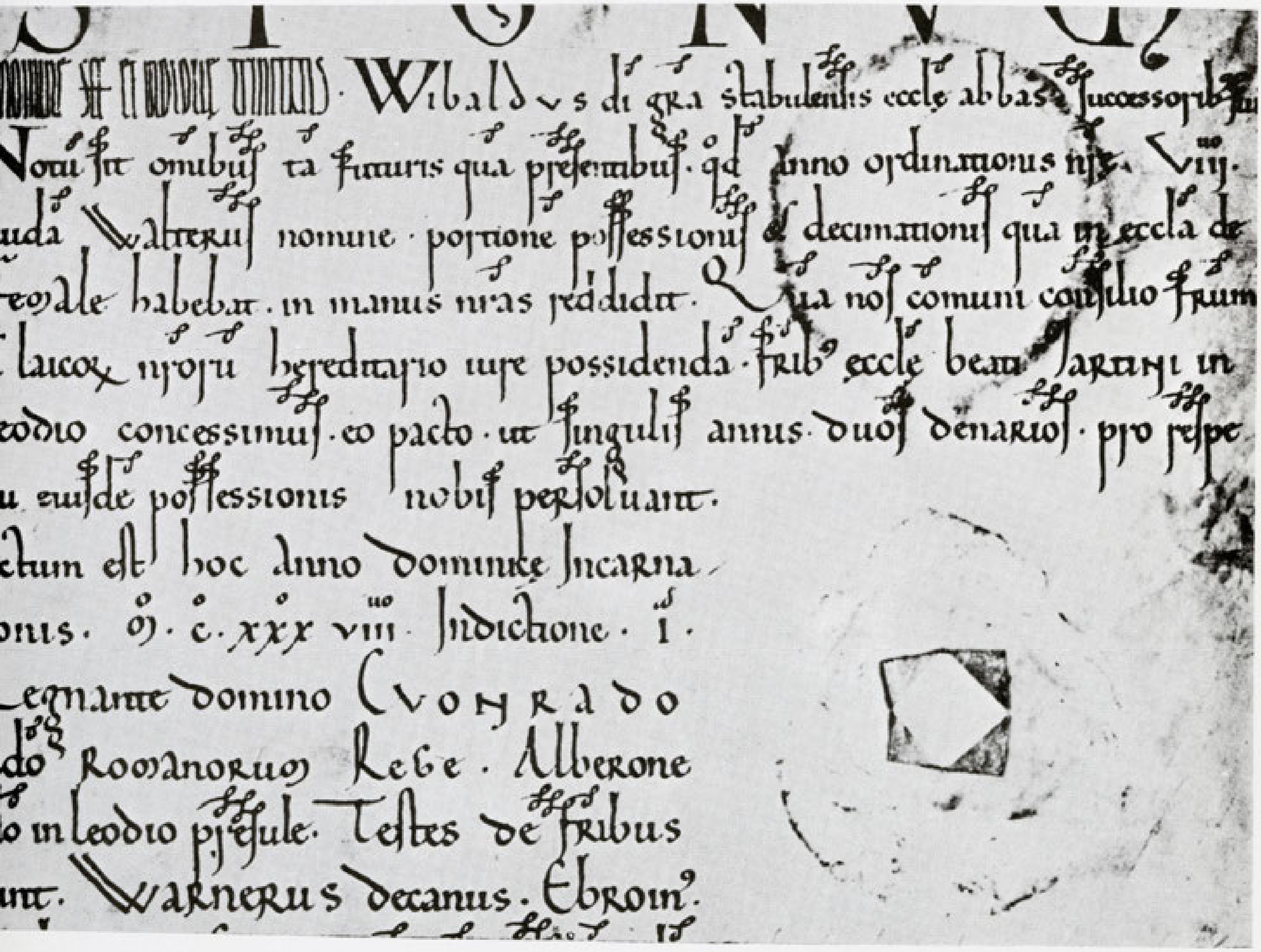
On a rappelé tout à l'heure que l'existence et la vitalité des écoles liégeoises étaient indissolublement liées à l'existence et à la vitalité de l'Église impériale. Tant que cette dernière institution a fonctionné efficacement, tant qu'elle a correspondu à une réalité vivante, qui assurait l'ordre et stimulait les énergies, les écoles du pays mosan ont pu rayonner et développer leur influence: c'est le cas pour tout le XI^e siècle. Mais quand la structure politique a commencé à s'effriter, les ressources intellectuelles de la Lotharingie et du pays de Liège n'ont plus trouvé cette clientèle internationale qui assurait leur réputation et cela, malgré toute la série des évêques de Liège qui, dans la seconde moitié du XII^e siècle, gardent leur fidélité aux souverains germaniques en participant aux chevauchées d'Italie.

C'est que les temps ont changé. Conséquence du développement urbain, d'autres écoles sont nées en Europe et concurrencent celles du pays mosan. Or, celles-ci, toujours nombreuses, cultivent plus, dans cette seconde moitié du XII^e siècle, les bizarreries du style, du goût et de l'allégorie mystique que la dialectique et la pensée rationalisante qui font, à la même époque, la fortune d'Abélard et des centres d'enseignement français. En outre, les écoles extérieures des monastères — celles de Lobbes notamment — ferment peu à peu leurs portes. Une nouvelle organisation scolaire va naître

ALEXANDRE DE MALONNE, ÉVÊQUE DE PLOCK (1129-1156). *Détail de la porte de bronze de Novgorod. Ce chef-d'œuvre, dû à l'initiative de ce dignitaire ecclésiastique wallon, ornait la cathédrale de Plock, localité joliment située sur la rive droite de la Vistule. Alexandre de Malonne est représenté en habits épiscopaux debout et bénissant, entre deux diacres. (U.R.S.S., Novgorod, Cathédrale Sainte-Sophie. Cf. Adolph Goldschmidt, Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen, Marburg, 1932, pl. II/25).*

CHARTE DE WIBALD DE STAVELOT POUR LA COLLÉGIALE SAINT-MARTIN DE LIÈGE. *Ce document de 1138 nous offre un autographe du grand abbé dont l'écriture très ronde, très bien formée, confère à l'ensemble un cachet artistique indéniable. (Liège, Archives de l'Etat. Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

et, avec elle, une nouvelle époque : celle des universités.
Autre conclusion : l'enseignement, dans cette terre d'Empire qu'est le pays mosan, a ses sources vives en France et ce sont, à leur tour, les écoles liégeoises, où les maîtres liégeois qui organisent ou donnent l'impulsion aux écoles de l'Empire : à Bamberg, à Worms, à Mayence, à Prague.
Sans aucun doute, pourrait-on traiter du rayonnement des écoles de Chartres, ou d'Orléans, ou de Laon ou de Reims autant et même mieux que des écoles de Liège. Mais le pays de Liège a ceci de particulier que tout en étant politiquement terre d'Empire, il est roman par sa langue. Cette situation particulière a été un facteur d'attirance pour les étudiants étrangers, qui se trouvaient ainsi au point de rencontre et de pénétration de deux grandes civilisations. Ce caractère intriguait, piquait la curiosité. Au moine catalan qui, en 1050, promène par monts et par vaux son rouleau funéraire, les Liégeois jugent utile de déclarer : 'La Gaule nous réclame pour ses enfants les plus éloignés, la Germanie pour ses ressortissants les plus proches. En réalité nous ne sommes ni de l'une ni l'autre, mais nous sommes à la fois l'une *et* l'autre'. Si nous cherchons à établir une répartition des degrés d'intensité dans les échanges intellectuels des écoles liégeoises avec l'étranger, nous constatons que l'Empire leur apporte une grande part de leur clientèle. A certaines époques, on relève, dans certaines régions de la France, une préférence pour Liège, due peut-être à des circonstances particulières. Dans la seconde moitié du X[e] siècle, si la Normandie nous envoie ses clercs pour les instruire, c'est d'abord parce que ce



peuple, encore jeune par la culture, désire s'abreuver à toutes les sources du savoir, à celles de la Meuse, comme à celles de l'Italie. Mais on peut croire également à un penchant sentimental de Robert le Diable ou de Guillaume le Conquérant pour nos régions : c'est, en effet, du pays mosan qu'était originaire la fille du pelletier dont la tradition locale fait la mère du duc Guillaume.

En tout cas, dans le rayonnement des écoles liégeoises, un grand pays fait à peu près défaut. Nous n'avions rien à apprendre, en effet, à l'Italie. C'est elle qui, par l'implantation en Lotharingie de ses moines et de ses clercs de Calabre et de Piémont au XI^e siècle, assure le contact de l'Europe septentrionale avec la culture méditerranéenne.

En outre, il ne faut pas oublier que si les écoles liégeoises interviennent pour la plus grande part dans la formation des étudiants étrangers qui les fréquentent, elles ne sont pas les seules à leur dispenser l'enseignement, mais elles jouent nettement le rôle d'un enseignement de niveau supérieur par rapport aux autres. L'étudiant des XI^e et XII^e siècles est essentiellement itinérant. Il commence ses études dans sa ville natale, il les perfectionne à l'étranger. Maurille, élu évêque de Rouen par Guillaume le Conquérant, est d'origine rémoise. Les écoles de Reims lui donnent sa première instruction; on l'envoie ensuite à Liège, où il approfondit ses connaissances, il est nommé écolâtre de la cathédrale d'Halberstadt où il réside quelques années, entre comme moine à l'abbaye de Fécamp, se fait ermite en Italie, devient abbé de Santa-Maria de Florence, revient enfin à Fécamp d'où il est appelé à monter sur le siège épiscopal de Rouen.

On devine, par cet exemple frappant, quel enrichissement ces déplacements apportaient au savoir et à l'expérience humaine de ceux qui les entreprenaient.

C'est pourquoi, la leçon et le rayonnement des écoles liégeoises des XI^e et XII^e siècles n'ont pas complètement disparu. Si Liège fut choisie, en 1816, pour être le siège d'une université, c'est que le souvenir d'une renommée ancienne a dû être d'un poids déterminant, à côté des considérations d'ordre économique et politique. En tout cas, certains maîtres y ont été sensibles et leur enseignement s'est inspiré de cette grande tradition.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'évangélisation ainsi que l'implantation du monachisme dans nos provinces ont été convenablement retracées par E. DE MOREAU, *Saint Amand, apôtre de la Belgique et du nord de la France*, Louvain, 1927, in-8° et *Histoire de l'Église en Belgique, des origines aux débuts du XII^e siècle*, t. 1, Bruxelles, 1940, in-8°. L. VAN DER ESSEN a attaché son nom à une *Étude critique et littéraire sur les 'Vitae' des saints Mérovingiens de l'ancienne Belgique*, Louvain, 1907, in-8° et à un petit volume qui a pour titre *Le Siècle des Saints (625-739). Étude sur les origines de la Belgique chrétienne*, Bruxelles, 1942, in-16° (Collection 'Notre Passé'). Sur la littérature hagiographique du haut moyen âge dans nos régions, il est indispensable de consulter S. BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège au moyen âge. Étude critique*, Bruxelles, 1903, pp. 15-428, sans oublier le monumental ouvrage de M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1911-1931, 3 vol. in-8° et l'essai alerte de M. HELIN, *Littérature d'Occident. Histoire des lettres latines au moyen âge*, Bruxelles, 1943, in-16° (*Collection Lebègue*, 4^e série, n° 40) qui fait une large place aux régions wallonnes de même que J. DE GHELLINCK, *Littérature latine au moyen âge*, Paris, 1939, 2 vol. in-8°. L'activité littéraire à l'abbaye de Stavelot a spécialement retenu l'attention de F. BAIX, *Étude sur l'abbaye et la principauté de Stavelot-Malmédy*. I : *L'abbaye royale et bénédictine, des origines à l'avènement de saint Poppon (1021)*, Paris-Charleroi, 1924, ch. VI: *Le culte des lettres et des arts*, pp. 166-189. Sur les missionnaires aquitains, cf. CH. HIGOUNET, *Les Saints mérovingiens d'Aquitaine dans la toponymie* dans *Études mérovingiennes*, Actes des Journées de Poitiers (1-3 mai 1952), Paris, 1953, pp. 157-167

La correspondance de certains *Scotti* à l'évêque de

Liège a été éditée par E. DUMMLER, *Epistolae Scotorum Leodienses*, dans *Neues Archiv*, t. 13, pp. 360 et suiv. Aux études classiques d'H. PIRENNE et de S. BALAU sur Sedulius, il convient d'ajouter ici A. MONTEVERDI, *Romanité et Occident*, dans *Actes du IIe Congrès culturel wallon*, (Liège, 1955), Liège, 1957, p. 93.

Pour comprendre l'activité des écoles, et singulièrement celle de nos régions au moyen âge, on consultera A. BRUNET, *La Renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*, 1939, in-8° (*Publications de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa*, t. 3); PH. DELHAYE, *L'organisation scolaire au XIIe siècle*, dans *Traditio*, 1947, pp. 225 et suiv.; J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge*, Paris, 1957, in-8°; É. LESNE, *Les écoles, de la fin du VIIIe siècle à la fin du XIIe*, Lille, 1940, in-8°; L. MAÎTRE, *Les écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités (768-1180)*, 2e éd., Paris, 1905, in-8°; J. LE GOFF, *Les intellectuels au moyen âge*, Paris, 1960, in-16°; P. RICHÉ, *Recherches sur l'instruction des laïcs, du IXe au XIIe siècle*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 5, 1962, pp. 175-182; BITTNER, *Wazo und die Schulen von Lüttich*, Breslau, 1879, in-8°; J. HAVET, *Poème rythmique d'Adelman de Liège sur plusieurs savants de Liège du XIe siècle*, dans *Œuvres de Julien Havet*, t. 2, Paris, 1896, pp. 89-108; R. HUYSMANS, *Wazo van Luik in de ideeënstrijd zijner dagen*, Nijmegen, 1932, in-8°; H. SILVESTRE, *Renier de Saint-Laurent et le déclin des écoles liégeoises au XIIe siècle*, dans *Annales du XXXIIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Tournai, 1949), t. 2, 1951, pp. 112-123; H. SILVESTRE, *Notice sur Adelman de Liège*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, 1961, pp. 855 et suiv.; J. STIENNON, *L'étude des centres intellectuels de la Basse-Lotharingie, de la fin du Xe siècle au début du XIIe siècle*, dans *Annales du XXXIIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Tournai, 1949), t. 2, 1951, pp. 124-145 et, du même, *Les Écoles de Liège aux XIe et XIIe siècles*, Liège, 1967, 43 pp., in-8°.

Sur Egbert, cf. E. VOIGT, *Egberts von Lüttich Fecunda Ratis*, Halle, 1889, in-8°; R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Bruxelles, 1942, pp. 15-17; M. HELIN, *op. cit.*, pp. 44-45. Sur Leofric, cf. G. P. KRAPP et E. VAN KIRK DOBBIE, *The Exeter Book*, New York, 1936, in-8°, N. R. KER, *Catalogue of manuscripts containing Anglo-Saxon*, Oxford, 1957 ainsi que CH. DEREINE, *Clercs et moines au diocèse de Liège du Xe au XIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 45, 1949-1950, pp. 183-203.
Sur Hézelon, cf. J. STIENNON, *Hézelon de Liège, architecte de Cluny III*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, pp. 345-358. Folcuin de Lobbes est bien analysé par S. BALAU, *op. cit.*, pp. 108-113 et par L. GENICOT, *Les lignes de faîte du moyen âge*, Louvain, 1952, p. 234; Hériger et Anselme ont été l'objet d'études de la part de G. KURTH, *Notice sur un manuscrit d'Hariger* (sic) *et d'Anselme, conservé à l'abbaye d'Averbode*, dans *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 4e série, t. 2, 1875, pp. 377-394 et d'H. SILVESTRE, *Le 'Chronicon Sancti Laurentii Leodiensis' dit de Rupert de Deutz. Étude critique*, Louvain, 1952, *passim*. La chronique de Cosmas de Prague a été éditée et commentée par R. KOEPKE, dans M.G.H.SS, t. 9, 1851, pp. 1-132 et B. BRETHOLZ, Berlin, 1923, in-8°. Le poème sur le domaine de Seny a été analysé par J. BRASSINNE, *Un poème de Rudolf de Saint-Trond*, dans *Mélanges Godefroid Kurth*, t. 2, Liège, 1908, pp. 113-119 et A. BOUTEMY, *Le patrimoine poétique de l'abbaye de Saint-Trond*, dans *Le Moyen Âge*, t. 54, 1948, pp. 393-395. La description de la Meuse et de Liège par Gozechin a été analysée par J. STIENNON, *Les Écoles liégeoises au moyen âge*, dans *Liège. Un passé prestigieux d'enseignement et de culture*, dans *Bulletin de l'Association des Amis de l'Université de Liège*, 1967, pp. 16-18. Pour comprendre la portée de l'œuvre de Burchard de Worms, on commencera par la lecture de P. FOURNIER, *le Décret de Burchard de Worms, ses caractères, son influence*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. 12, 1911, pp. 451-473 et 670-701; P. FOURNIER et G. LE BRAS, *Histoires des collections canoniques en Occident*, t. 1, Paris, 1931, pp. 365-431. Le dernier état de la question est fourni par G. FRANSEN, *Les Collections canoniques*, Turnhout, 1973, 55 pp. in-8° (*Typologie des sources du moyen âge occidental* A-III 1) qui est le grand spécialiste de ces problèmes. Notre savant collègue de l'Université de Louvain espère publier prochainement un catalogue raisonné des manuscrits du décret de Burchard de Worms. En passant (*op. cit.*, p. 27), il signale que le célèbre Décret de Gratien, rédigé vers 1140, utilise, parmi ses *auctoritates*, des textes d'Alger de Liège. Quant au texte de Burchard, il continue à être copié jusqu'au milieu du XIIe siècle. Sur l'attitude de l'évêque de Liège Wazon à l'égard des hérétiques, cf. entre autres, J. CLOSON, *Wazon, évêque de Liège (1042-1048)*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. 28, 1937, pp. 69-70. L'action culturelle et artistique exercée en Pologne par Alexandre et Gautier de Malonne a été évoquée par M. MORELOWSKI dans *Les rapports artistiques entre la Pologne et les pays mosans du XIe au XIVe siècle*, dans *Actes du IIe Congrès Culturel wallon* (Liège 1955), Liège, 1957, pp. 32-48 et dans l'article que j'ai rédigé sur *La Pologne et le pays mosan au moyen âge* dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 4, 1961, p. 466. Pour Wibald de Stavelot, on partira de l'édition de sa correspondance par PH. JAFFE, *Monumenta Corbeiensia*, Berlin, 1864, in-8° et on consultera, de préférence, F. HAUSMANN, *Reichskanzlei und Hofkapelle unter Heinrich V und Konrad III*, Stuttgart, 1956 et l'étude substantielle de G. DESPY, *Wibald de Stavelot*, dans *Biographie nationale*, t. 30, t. 2 du supplément, Bruxelles, 1959, col. 814-828. Maurille, moine de Fécamp et archevêque de Rouen a fait l'objet d'une étude de M. DE BOÜARD, *Notes et hypothèses sur Maurille, moine de Fécamp et son élection au siège métropolitain de Rouen*, dans *L'abbaye bénédictine de Fécamp, ouvrage scientifique du XIIIe centenaire 658-1958*, Fécamp, t. 1, pp. 81-92 et 351-354.

III - ROMANITÉ D'OÏL

Les origines: la langue – les plus anciens textes

Il n'y a pas lieu, pour le moyen âge, de distinguer entre littérature française et littérature dialectale : tous les textes romans écrits alors dans le domaine d'oïl usaient d'une langue traditionnelle commune (maintenant appelée *scripta* par les philologues) qui, dans son rôle d'idiome interrégional s'opposait d'une part au latin des clercs et d'autre part, dans les diverses régions, au dialecte local de la vie de chaque jour. Cette *scripta,* qu'on appelle couramment *l'ancien français,* servit d'abord à la notation des œuvres littéraires, puis aussi à la rédaction des chartes. A la fois une et diverse, elle comportait une grande majorité d'éléments fondamentaux partout pareils, auxquels s'ajoutaient, dans chaque région, des traits où se reflétaient plus ou moins le parler populaire.

C'est au seuil de l'époque moderne seulement, et plus précisément au début du XVII^{e} siècle, quand cette langue littéraire, s'étant suffisamment enrichie et unifiée, parvint à remplacer complètement le latin comme moyen de communication du savoir et de la pensée (et devint ainsi *la langue française*), que l'on songea à créer, au niveau des parlers quotidiens (wallons, picards, et autres), des littératures familières de niveau très humble, pour des publics locaux.

Jusqu'au XVI^{e} siècle, la *scripta* des régions d'oïl, affinée dans la littérature et utilisée pour la rédaction des chartes à partir du XIII^{e} siècle, était restée un idiome de l'écriture, archaïsant et truffé de latinismes, que tous comprenaient et que savaient parler les personnes ouvertes aux choses de l'esprit.

Quel était le passé de cette langue?

Passage du latin au 'roman d'oïl'. Avant le IX^{e} siècle, les œuvres destinées à un public peu lettré avaient été longtemps composées en un latin qui se situait *juxta rusticitatem,* c'est-à-dire plus près des parlers romans issus du latin vulgaire de l'Antiquité que du latin classique. On a pu réunir une collection de textes de ce genre où les graphies et les formes latines couvrent tant bien que mal un usage déjà fort évolué.

Au IX^{e} siècle, les parlers d'oïl se détachèrent suffisamment du latin — surtout sous l'influence de la Renaissance carolingienne — pour qu'on décidât de les écrire pour eux-mêmes et non plus sous les apparences du latin. Cette innovation trouva un appui déterminant dans la reconnaissance de l'utilité du *roman* par l'Eglise (813), dans le rôle officiel qu'il fallut parfois donner au parler populaire (*Serments de Strasbourg,* en 842) et surtout dans la naissance d'une littérature d'oïl, créée par les clercs à l'intention de ceux pour qui le latin restauré était devenu une langue morte incompréhensible. Cet usage nouveau reçut, dès l'origine, les soins attentifs de l'Église, des écoles et des cours féodales, qui l'adaptèrent à

sa mission à la fois littéraire et interrégionale. Les graphies dont il usait, reprises de l'usage latin, n'étaient pas strictement phonétiques, mais traduisaient au mieux la prononciation romane; traditionnelles et approximatives, elles reflétaient parfois, en certains détails, les façons de dire dialectales de chaque auteur, de chaque scribe ou du public pour qui ils écrivaient. Le nombre de ces dialectismes variait selon le caractère plus ou moins local du texte, mais aussi, en littérature, selon que les genres évoquaient plus ou moins la vie quotidienne. Il semble, d'ailleurs, à en juger par la diversité et l'imprécision des graphies et des formes parfois employées pour un même vocable, dans un même milieu, que les textes devaient se lire mot par mot plutôt que lettre par lettre.

On professe couramment que cette langue littéraire commune, vouée à un grand destin national (et international), procéderait historiquement du seul dialecte de Paris et de l'Ile-de-France, le 'francien', qui en aurait été le fondement initial et le modèle permanent. Cette hypothèse est pourtant contestable. On a pu faire valoir contre elle : 1° — qu'aucun texte antérieur au XIII[e] siècle n'atteste l'existence d'une littérature et donc d'un usage poétique francien; 2° — qu'au XIII[e] siècle, alors que l'on usait de la langue vulgaire pour la rédaction des chartes dans la plupart des provinces, la région parisienne restait encore fidèle à l'emploi du latin; 3° — que le prestige du francien dans les cours n'est attesté qu'à partir du XII[e] siècle; 4° — que la langue écrite aux XII[e] et XIII[e] siècles n'est pas alors de création récente, mais remonte à des temps plus anciens, comme le prouvent les textes des IX[e], X[e] et XI[e] siècles qui nous sont parvenus; 5° — que les régionalismes dialectaux des XII[e] et XIII[e] siècles ne semblent pas résulter d'erreurs ou de négligences, mais font partie d'un usage local reconnu; 6° — que les traits régionaux de ce genre apparaissent dès le IX[e] siècle dans tous les textes et qu'au XIII[e] les scribes les introduisent souvent dans des œuvres d'origine francienne; 7° — que tous les textes conservés présentent, depuis le IX[e] siècle, des usages hybrides où chaque fois semblent intervenir plusieurs dialectes.

Mieux vaut sans doute expliquer les affinités fondamentales qui, dès le début, ont lié entre eux les divers usages écrits interrégionaux, par l'ancienneté de la tradition littéraire et par le fait que les divers dialectes d'oïl n'avaient guère atteint encore au IX[e] siècle le degré de différenciation qui devait les opposer entre eux aux XII[e] et XIII[e] siècles.

Le wallon parlé comparé au français. En ce qui concerne le wallon oral comparé au français, Louis Remacle a pu conclure: 'Y a-t-il donc entre le wallon et le français une différence *essentielle*? Non. Le français et le wallon diffèrent comme deux dialectes du même domaine linguistique ou de la même famille. Pour la plupart des faits, les deux idiomes ont suivi longtemps et suivent encore le même chemin, ils ont pris rarement des routes opposées. Mais il n'empêche que notre dialecte possède une forte personnalité. — Depuis quand cette personnalité se marque-t-elle? — En 800, on l'a vu, une dizaine de divergences traçaient dans le nord de la Gaule les grandes lignes d'une segmentation dialectale. Les dialectes qui devaient dans la suite se partager la Belgique romane, et spécialement le wallon, avaient-ils acquis dès lors leur physionomie propre? Il serait bien difficile de le dire. Mais sans remonter aussi haut, on constate un fait important et indubitable qu'il convient d'affirmer haut et clair : à l'égard du français central, du picard (rouchi) et du lorrain (gaumais), le dialecte wallon était nettement et définitivement individualisé dès 1200 ou dès le début du XIII[e] siècle; il l'était naturellement plus encore en 1250 et en 1300. Et je rappelle, pour dissiper toute équivoque, que je parle ici, non pas de la *scripta* de Wallonie, mais du *dialecte oral,* descendant direct du latin et ascendant direct de nos patois actuels'.

Ainsi au temps des plus anciens textes écrits, c'est-à-dire avant 1100, et davantage encore avant l'an 1000, les dialectes parlés d'oïl doivent avoir présenté entre eux, à côté de certaines divergences, une majorité de caractères

communs qui assurait à leur ensemble une unité suffisante pour permettre l'établissement, en face du latin (et des *scriptae* d'autres domaines romans), d'une norme écrite d'oïl où les nuances locales pourraient transparaître sans grand dommage.

La langue écrite des contrées wallonnes. Dans chaque région du domaine d'oïl, les progrès de la différenciation dialectale ont contribué à la multiplication des dialectismes de la *scripta,* surtout s'il s'y développait une littérature importante et originale, mais la vitalité même de cette littérature n'a pas tardé, en la répandant au-delà des limites de sa région d'origine, à lui imposer l'abandon de traits linguistiques trop localisés.

On a pu discerner une période à dominante normande dans la seconde moitié du XII^{e} siècle, puis une période picardisante très riche au XIII^{e}. De son côté, l'usage de l'Ile-de-France, mis en faveur par le prestige de Paris et de la cour royale, semble s'être progressivement imposé à partir du XII^{e} siècle et avoir ainsi contribué au renforcement des éléments non dialectaux de la *scripta.*

Le recul progressif des traits dialectaux se manifeste dans les chartes aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles en Champagne, en Normandie et en Bourgogne, puis au XV^{e} en Lorraine, en Wallonie et en Picardie. Ces traits disparaissent déjà au milieu du XIV^{e} siècle en Champagne, mais au XVI^{e} siècle seulement en Normandie, en Lorraine et en Picardie, ou même au XVII^{e} en Bourgogne et en Wallonie. Depuis le XV^{e} et surtout le XVI^{e} siècle, l'imprimerie diffusait d'ailleurs dans toutes les provinces des livres où la langue, du fait même de la technique utilisée, devait être unifiée, notamment dans sa graphie – ou, si l'on préfère, adopter une orthographe unique. Faut-il dire que ce fut là un des éléments les plus actifs de la politique centralisatrice voulue par les rois de France au seuil de l'époque moderne et qu'ainsi les dialectes se trouvèrent peu à peu réduits au rang de patois?

Si, après avoir jeté ce coup d'œil sur l'histoire linguistique du monde d'oïl au cours du moyen âge, on se reporte aux débuts de sa littérature en langue vulgaire, c'est-à-dire aux IX^{e}, X^{e} et XI^{e} siècles, on se trouve en présence de textes dispersés et rares, mais étrangement pareils par leurs affinités avec la latinité chrétienne contemporaine.

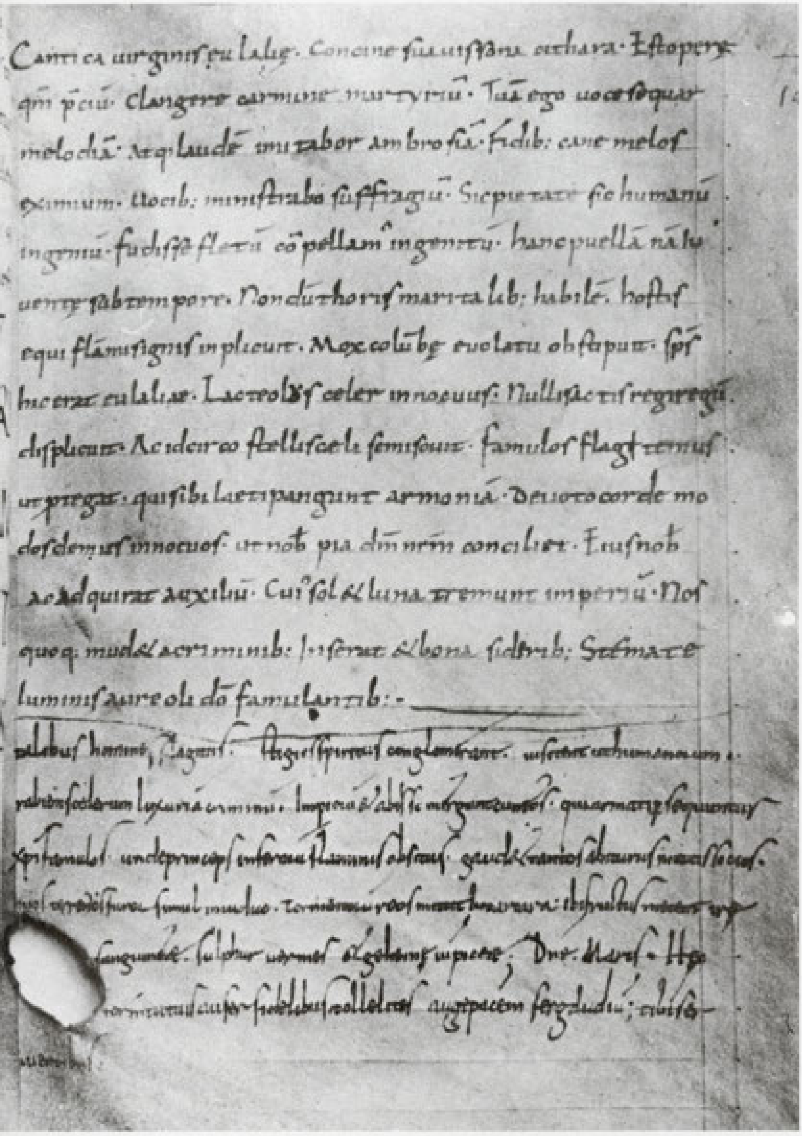
Ces textes proviennent de trois régions périphériques (nord-est, sud-ouest et ouest) et constituent autant d'affleurements documentaires d'une littérature qui a sans doute couvert la majeure partie du domaine d'oïl, au sud duquel se développait aussi une nouvelle littérature en langue d'oc.

Avant les œuvres conservées. Peut-être faudrait-il, avant de considérer les œuvres de la région picardo-wallonne qui nous sont parvenues, s'interroger sur l'importance et la nature des littératures gallo-romanes primitives? Les siècles en question n'ont-ils pas connu, dans le Nord et dans le Midi, une poésie plus riche, religieuse ou profane, cléricale ou jongleresque, écrite pour le chant ou toujours improvisée? On l'a souvent professé et on le professe encore, mais il s'agit de convictions hypothétiques tout au plus vraisemblables, et notamment des théories sur la genèse de la poésie lyrique et de la poésie épique du moyen âge français. Le naufrage où ont disparu tant d'œuvres souvent importantes et célèbres composées aux XII^{e} et XIII^{e} siècles, appuie l'idée que d'autres œuvres plus anciennes avaient déjà connu le même sort, en raison de leur inspiration profane et peut-être de leur caractère bientôt archaïque, même si déjà longtemps avant le XII^{e} siècle, il s'était agi de poèmes soigneusement écrits pour le chant par des auteurs aussi soucieux de la qualité de leurs œuvres que les clercs du même temps à qui l'on doit les quelques textes sauvés de l'oubli en raison de leur inspiration religieuse. Il est assez vain, en effet, de croire encore, avec la doctrine romantique du XIX^{e} siècle, à une première poésie sans texte stable, créée par des auteurs ignorants selon le génie intime du peuple, quand la littérature en langue vulgaire du même âge ne nous est connue que par des œuvres qui furent écrites sur parchemin, par

Buona pulcella fut eulalia. Bel auret corps bellezour anima.
Voldrent la ueintre li do inimi. Voldrent la faire diaule seruir.
Elle nont eskoltet les mals conselliers. Quelle do raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or ned argent ne paramenz. Por manatce regiel ne preiement.
Niule cose non la pouret omq; pleier. La polle sempre n amast lo do menestier.
E poro fut presentede maximiien. Chi rex eret a cels dis soure pagiens.
Il li enortet dont lei nonq; chielt. Qued elle fuiet lo nom xpiien.
Ell ent adunet lo suon element. Melz sostendreiet les empedementz.
Quelle perdesse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet.
Enz enl fou la getterent com arde tost. Elle colpes n auret poro nos coist.
A czo nos uoldret concreidre li rex pagiens. Ad une spede li roueret tolir lo chief.
La domnizelle celle kose n contredist. Volt lo seule lazsier si ruouet krist.
In figure de colomb uolat a ciel. Tuit oram que por nos degnet preier.
Qued auuisset de nos xps mercit. Post la mort & a lui nos laist uenir.
Par souue clementia.

RITHMUS TEUTONICUS DE PIAE MEMORIAE HLUDUICO REGE
FILIO HLUDUICI AEQUE REGIS.

Einan kuning uueiz ih. Heizsit her hluduig.
Ther gerno gode thionot. Ih uueiz her imos lonot.
Kind uuarth her faterlos. Thes uuarth imo sar buoz.
Holoda inan truhtin. Magaczogo uuarth her sin.
Gab her imo dugidi. fronisc githigini.
Stual hier in urankon. So brucche her es lango.
Thaz gideilder thanne. Sar mit karlemanne.



SÉQUENCE LATINE DE SAINTE EULALIE. *Elle précède le texte en langue d'oïl, au f° 141 r° du manuscrit de Valenciennes. (Photo Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris).*

SÉQUENCE DE SAINTE EULALIE. *Première œuvre littéraire connue de la littérature française. Elle célèbre la pureté et l'esprit de sacrifice d'une petite fille de treize ans qui souffrit le martyre plutôt que de renier sa foi. Le Rithmus teutonicus qui lui fait suite, souvent appelé Ludwigslied, figure parmi les premiers textes de la littérature allemande. (Valenciennes, Bibliothèque Municipale 150 (anc. 143), f° 141 v°. Photo Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris).*

des clercs, d'après des sources latines. Positivement, les plus anciens textes connus rattachent les débuts de notre littérature à des antécédents latins évidents, que ses fins fussent chrétiennes, héroïques ou simplement poétiques.

Les plus anciens textes. La Séquence de sainte Eulalie. La plus ancienne de ces œuvres, la *Séquence de sainte Eulalie*, est un court poème hagiographique (29 vers), de structure complexe, qui a vu le jour dans un milieu très lettré. Il s'agit d'une séquence *da capo*, c'est-à-dire d'une forme de séquence à double *cursus* inventée et pratiquée surtout, à la fin du IX^e siècle, par l'école du célèbre Hucbald de Saint-Amand. Le texte occupe partiellement le verso du f° 141 du ms. 150 (anc. 143) de la Bibliothèque municipale de Valenciennes, dont on sait qu'il appartint à l'abbaye de Saint-Amand-les-Eaux dès avant le XII^e siècle et n'avait d'abord contenu qu'une copie de la traduction latine des œuvres de saint Grégoire de Nazianze fournie par Rufin (main *A*, datant du début de l'époque carolingienne et localisable sur la rive gauche du Rhin, en Basse Lorraine). C'est une main *B* qui, dès la fin du IX^e siècle, a inscrit au recto du f° 141, d'abord resté vierge, une séquence latine dédiée au culte de sainte Eulalie de Mérida et inspirée de l'hymne consacrée dès le IV^e siècle, par le poète Prudence, à la mémoire de la sainte martyre. La structure de cette séquence est la même que celle de la séquence romane inscrite ensuite au verso du même feuillet par une main *C*. Ni dans le poème latin, ni dans le poème roman, cette structure n'est pourtant respectée parfaitement quant à la mesure des vers, à la suite de négligences de transcription. Les deux textes ont été construits pour être chantés sur une même mélodie qui nous est inconnue.

Le verso du f° 141 porte, de la même main *C* qui a copié la séquence romane, le début du texte germanique du *Ludwigslied* (qui, de la même main, occupe en outre le f° 142, r° et v°, et une partie du f° 143 r°). Ce panégyrique chanté fut composé en francique à l'honneur

du roi Louis, vainqueur des Normands à la bataille de Saucourt (août 881), et cela avant la mort de ce roi (5 août 882). Le texte du *Ludwigslied* révèle un auteur instruit attaché à célébrer la gloire des saints et la toute-puissance divine. Sa langue est le francique pratiqué au IX^{e} siècle dans le nord du domaine galloroman, bilingue, par nobles et clercs.

En fait, on ne peut savoir si les deux textes en langue vulgaire ont été insérés dans le manuscrit à Saint-Amand et l'on ne peut, non plus, localiser précisément leur composition. Par leurs sujets, ils se rattachent, en tout cas, au nord-ouest du domaine d'oïl.

Le texte roman a sans doute été composé comme une réplique au poème latin qui le précède, que les deux œuvres aient eu ou non le même auteur. Il n'est pas interdit, en effet, de voir dans la séquence latine une première œuvre composée pour un public cultivé, ce qui expliquerait qu'elle parle si peu du martyre de la vierge et qu'elle s'intéresse tellement aux modalités et aux vertus du chant, thème qui reparaît souvent dans la lyrique savante de l'époque, apparemment férue de musique. Le texte roman pourrait avoir été conçu, de son côté, pour être chanté sur la même mélodie (par les mêmes voix ou par d'autres) à l'intention d'un auditoire moins instruit, pour lui dire le courage et les mérites de la sainte en invitant les fidèles non pas à chanter Eulalie, mais à la prier. L'élaboration d'un premier 'français' poétique implique d'ailleurs certaine osmose entre langue savante et langue quotidienne à travers un bilinguisme individuel, par le fait d'une traduction interne et secrète qu'on pourrait dire latente. En outre, sous le couvert de la para-liturgie, on voit ainsi les techniques très savantes, d'abord conçues pour la poésie latine, servir à l'élaboration d'une poésie nouvelle qui lie son destin aux valeurs expressives du parler d'oïl.

Autre fait curieux, c'est donc la même main *C* qui a ajouté, après la séquence romane, le texte francique du *Ludwigslied.* Ainsi voit-on naître la littérature d'oïl, à partir de la tradition latine de l'Église, dans une société chrétienne savante et trilingue, où vit déjà une poésie germanique.

Composée vraisemblablement dans le milieu où dominait la personnalité de Hucbald de Saint-Amand, l'*Eulalie* romane réunit dans sa langue certains traits picards, wallons et champenois qui, ensemble, impliquent la pratique, à la fin du IX^{e} siècle, d'une sorte de *scripta* poétique romane commune aux trois régions. Il n'y a là rien de surprenant, car l'extrême nord de la Gaule d'oïl connut entre le VIII^{e} et le X^{e} siècle, une grande vitalité intellectuelle.

La Vie de saint Léger. La *Vie de Saint Léger* nous est connue par le seul manuscrit 240 (anc. 189, f^{os} 159 v° — 160 v° b) de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand, où elle a été ajoutée, dans les premières années du XI^{e} siècle, à un *Liber Glossarum* écrit d'une main du milieu du X^{e}. Les graphies du *Léger* trahissent deux scribes poitevins qui, selon toute vraisemblance, vivaient à Saint-Martial de Limoges (plutôt qu'à Ebreuil, Allier). La copie, comportant 240 vers, paraît présenter une importante lacune après le v. 156 et une inversion de strophes après la str. 27.

C'est le plus ancien poème roman chantant en strophes narratives la vie et le martyre d'un héros chrétien mort en odeur de sainteté, ce qui l'apparente assez aux plus anciennes chansons de geste conservées (début du XII^{e} siècle), écrites, elles, en laisses.

L'étude des rimes et des formes grammaticales a révélé depuis longtemps l'origine wallonne du poème. Écrit pour le chant en strophes de six octosyllabes liés deux à deux par des assonances masculines, le texte s'adresse souvent au public, réuni sans doute pour un office religieux.

Le poète suit un remaniement de la 'vie' de Léger composée en latin, au VII^{e} siècle, par un certain Ursinus, moine de Saint-Maixent.

Léger est un personnage historique qui avait été élevé à la cour de Clotaire II († 628-9), roi de Neustrie et de Bourgogne, puis auprès de son oncle Didon, évêque de Poitiers. Devenu lui-même évêque d'Autun en 663, il fut mêlé au conflit qui, à la mort de Clotaire III (c. 673), opposa pour sa succession les deux frères de ce

dernier, Childéric, déjà roi d'Austrasie, et Tierry. Appuyé par Léger, le premier l'emporta. Ebroïn, *major domus* du royaume, qui avait pris le parti de Tierry, dut se retirer au couvent de Luxeuil, où Léger, tombé à son tour en disgrâce, le rejoignit en 675. Childéric ayant été assassiné, Léger et Ebroïn furent à nouveau mêlés aux débats de sa succession. Le premier fit élire au trône Tierry, fils de Clodovée II, mais le second envahit la Neustrie à la tête d'une armée levée en Austrasie, s'empara de Léger, le martyrisa et l'abandonna dans une forêt, d'où il fut pourtant libéré. Réconcilié avec Tierry, Ebroïn s'empara à nouveau de son rival, lui infligea les pires châtiments et lui fit couper la langue. Enfermé au couvent de Fécamp, Léger bénéficia de divers miracles et recouvra notamment la parole, ce qui lui valut la faveur des foules. Excédé, Ebroïn le fit alors décapiter en grand secret, entre 677 et 679. Après la mort de son ennemi, les amis de Léger firent reconnaître ses miracles et ses restes furent transférés à l'abbaye de Saint-Maixent entre 681 et 684.

Le poème roman, beaucoup plus schématique que la *vita* latine, ignore tout du substrat psychologique de l'action et n'évoque que les éléments essentiels de cette sordide histoire où la haine et la cruauté ont plus de place que la piété et la grâce. Il reprend, avant tout, une chronique impitoyable d'où tout héroïsme est absent, et qui narre un conflit dynastique de l'époque mérovingienne non point pour exalter la vaillance ou les vertus des prétendants, mais bien pour évoquer les miracles qui auraient finalement sanctifié un évêque pourtant plus attentif aux conflits de succession de son temps qu'au service de Dieu.

Ainsi l'adaptateur dépouille-t-il son modèle latin d'une part majeure de sa substance, comme si le style de la langue vulgaire lui imposait de pratiquer le même simplisme qui caractérisait en face de la séquence latine d'*Eulalie*, la 'cantilène' romane.

Le poème est semé de latinismes, mais aussi de mots latins employés comme tels, ce qui atteste un effort sommaire pour franchir, quand il le faut bien, les limites sémantiques du vocabulaire quotidien, effort pareil à celui que trahit la *scripta* des documents juridiques les plus anciens. L'auteur, en qui il faut reconnaître un clerc, sinon nécessairement un moine, use, d'autre part, pour un récit linéaire fait de phrases brèves, calquées sur le couple d'octosyllabes, d'un lyrisme très court qui se satisfait de la répétition d'idées et de mots identiques dans la succession des strophes, liées de la sorte par un enchaînement calculé. Le relevé des répétitions de ce genre dans le *Léger*, la *Passion*, l'*Alexis* et *Gormont et Isembart* montre que les 'formules' ainsi obtenues sont le plus souvent propres à un texte, mais reviennent parfois d'une œuvre à l'autre, ce qui marque la naissance encore timide d'un procédé propre au chant narratif de ton solennel, composé en strophes ou en laisses.

L'adaptation linguistique de ce texte 'wallon' pour un public poitevin s'explique par l'origine de la légende, née à Saint-Maixent, où elle revenait ainsi après avoir connu dans l'extrême nord du domaine gallo-roman un large succès attesté à la fois par la composition du poème et par d'autres faits bien connus. Elle montre d'ailleurs (comme vont le faire aussi, peu après, l'allusion de la *Sainte Foy* à la *lei francesca* et la transcription wallonne du poème normand d'*Alexis*) que très tôt des échanges littéraires se sont développés dans le monde gallo-roman entre les provinces les plus éloignées et que la Wallonie y eut large part.

Le Sermon sur Jonas. Bien qu'elle n'appartienne pas vraiment à la tradition littéraire, il y a lieu de mentionner enfin la minute d'un *Sermon sur Jonas* (X^{e} siècle). Il s'agit de phrases en langue vulgaire et en latin préparées par un prédicateur en vue d'un sermon et inscrites de sa main sur un feuillet de parchemin palimpseste qui devait être utilisé plus tard à la reliure d'un manuscrit de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Amand-les-Eaux maintenant conservé à la Bibliothèque municipale de Valenciennes sous le n° 521 (anc. 475). Le sermon était fondé sur les commentaires de saint Jérôme au *Livre de*

IONAS

JONAS REJETÉ PAR LA BALEINE. *Détail de l'autel portatif de Stavelot. Email champlevé (XII^e^ siècle). Ce beau fragment d'une œuvre bien postérieure au Sermon sur Jonas du X^e^ siècle témoigne de l'intérêt que l'art mosan a porté à ce thème. (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Photo A.C.L.).*

Jonas (*Patr. Lat.*, 25, 1117-1152) et invitait les auditeurs à un jeûne de trois jours pour obtenir l'aide de Dieu contre un chef païen et ses alliés chrétiens, qui leur avait fait beaucoup de mal. Il s'agit probablement d'une invasion du territoire de Saint-Amand par les Normands entre 937 et 952. Le texte est parfois écrit, dans sa partie latine, en notes tironiennes.

Le parler vulgaire (qui devait être employé tout au long du *Sermon* et qui couvre environ quatre cent cinquante mots du texte) semble s'apparenter étroitement au dialecte wallon plutôt qu'au dialecte picard. Il paraît d'ailleurs refléter assez fidèlement l'usage linguistique d'une seule région dialectale, ce qui pourrait s'expliquer par la nature même de l'œuvre.

Maurice DELBOUILLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur le rôle des dialectes dans la genèse de la langue écrite, on consultera les ouvrages suivants: G. WACKER, *Ueber das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen*. Halle a. S., 1916; — L. REMACLE, *Le problème de l'ancien wallon*, Liège, 1948 (Bibl. de la Fac. de Phil. et Lettres, fasc. CIX); — C.T. GOSSEN, *Die Pikardie als Sprachlandschaft des Mittelalters, auf Grund der Urkunden*. Thèse de l'Univ. de Zürich, 1942; — *Petite grammaire de l'ancien picard*. Zurich, 1949 (2^e^ éd. revue sous le titre *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, 1970); — *Die Einheit der französischen Schriftsprache im 15. und 16. Jhd.*, in *Zeitschrift f. rom. Philologie*, LXXIII, 1957, pp. 427-459); — *Französische Skriptastudien. Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*. Wien, 1967; — M. DELBOUILLE, *La notion de 'bon usage' en ancien français*, in *Cahiers de l'Ass. Intern. des Études Françaises*, XIV, 1962, pp. 187-199; — *Comment naquit la langue française?* in *Mél. G. Straka*. Lyon-Strasbourg, 1970, t. I, pp. 187-199; — D'A.S. AVALLE, *Monumenti Prefranciani*. Torino, G. Giappichelli, 1967, pp. 1-43, *La lingua e la letteratura francese dei primi secoli*.

Sur les œuvres plus proches du latin vulgaire que du latin classique, voir: D'A.S. AVALLE, *Latino 'circa Romancum' e 'Rustica Romana Lingua'. Testi del VII, VIII e IX secolo*. Padova, 1970.

Sur la *Séquence de sainte Eulalie*, reproduite dans tous les choix d'anciens textes français, on consultera maintenant: D'A.S. AVALLE, *Alle origini della letteratura francese*. Torino, G. Giappichelli, 1966, pp. 145-255 (avec une bibliographie et des études sur la langue, sur la date, sur la localisation, sur le genre et la structure de la *Séquence*); — M. DELBOUILLE, *À propos des deux séquences d'Eulalie et du Ludwigslied*, in *Interlinguistica* (Mél. offerts à M. Wandruszka). Tübingen, 1971, pp. 26-38 (revue des derniers travaux consacrés à la Séquence et remarques sur son texte, ainsi que sur son milieu d'origine).

Pour ce qui concerne plus précisément l'âge et la patrie des scribes, cfr. B. BISCHOFF, *Paläographische Fragen deutscher Denkmäler der Karolingerzeit*, in *Frühmittelalterliche Studien*, hgg von K. Hauck, V, Berlin-New-York, 1971, pp. 132-133. À propos des plus anciens textes gallo-romans en général, on pourra se référer à M. DELBOUILLE, *Les plus anciens textes et la formation des langues littéraires*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (hgg von H. R. Jauss und E. Köhler), vol. I, *Généralités*, Heidelberg, 1972, pp. 562-564 et 607-610.

En ce qui concerne le *Saint Léger*, on peut consulter l'édition fournie par J. LINSKILL, *Saint Léger. Étude de la langue du manuscrit de Clermont-Ferrand suivie d'une édition critique du texte, avec commentaire et glossaire*. Paris, 1937, 189 pages; cfr. D'A.S. AVALLE, *Sant Lethgier (X secolo) — Nuova edizione critica con une nota introduttiva*, dans les *Volume di Studi Letterari* (p. dans les *Studia Ghisleriana*), Pavia, 1967, pp. 347-362. Pour un commentaire critique, on se reportera à l'étude nouvelle avec bibliographie complète, de D'A. S. AVALLE, *Monumenti Prefranciani. Il sermone di Valenciennes e il Sant Lethgier*. Torino, G. Giappichelli, 1967, pp. 115-253. Cfr. également M. DELBOUILLE, *Les plus anciens textes et la formation des langues littéraires*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (hgg. von H.R. JAUSS und E. KÖHLER), vol. I, *Généralités*. Heidelberg, C. Winter, 1972, pp. 564-567 et 614-616.

Sur le *Jonas*, on verra maintenant les études de G. DE POERCK, *Le sermon bilingue sur Jonas du ms. de Valenciennes 521 (anc. 475)*, in *Romanica Gandensia*, IV, 1955, pp. 31-66, — *Les plus anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque*, in *R.L.R.*, XXVII, 1963, 1-24, — et D'A.S. AVALLE, *Monumenti Prefranciani*. Torino, G. Giappichelli, 1967, pp. 45-114.

RENCONTRE DE THAÏS, LA COURTISANE ÉGYPTIENNE, AVEC L'ERMITE PAPHNUCE QUI L'ENDOCTRINE ET LA CONVERTIT. *Cette partie du* Poème Moral *(v. 425-1704) a connu un grand succès. Sur douze manuscrits fragmentaires, sept ne font que reproduire la 'Vie de sainte Thaïs', présentée comme récit indépendant. La miniature est extraite d'un* Recueil de Légendes pieuses *(première moitié du XIV^{e} siècle) ayant appartenu à Philippe le Bon. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9229-30, f° 53 (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

La littérature religieuse et morale

Seule la nature de leur inspiration a assuré la conservation de l'*Eulalie*, du *Léger* et du fragment de sermon sur Jonas, ces textes religieux en langue vulgaire des IX^{e} et X^{e} siècles ayant trouvé abri dans des manuscrits latins. Pareille chance a joué aussi, dans le midi de la France, en faveur de poèmes analogues. Il n'en alla pas de même avec la littérature profane, on le comprend. On manque en fait, à son sujet, pour la Wallonie, en ce qui concerne la chanson de geste et le roman courtois, de témoignages positifs suffisants, même si la part que cette province a prise à la diffusion d'œuvres venues d'autres régions aux XII^{e} et XIII^{e} siècles est attestée tant par certains fragments de manuscrits qui nous sont parvenus (*Foucon de Candie, Roman du Comte de Poitiers,* etc.) que par la suspicion vigilante qu'une littérature 'faite de vanité' inspirait vers la fin du XII^{e} siècle à l'auteur du *Poème Moral* (dont il va être question), lequel prie le public wallon de préférer son humble propos aux beaux vers futiles des redoutables poèmes trop souvent importés: *Mais miez vos vient oïr nostre petit sermon — Ke les vers d'*Apolone *u d'*Aien d'Avinion; — *Laissiez altrui oïr les beaz vers de* Folcon — *Et ceaz qui ne sunt fait se de vaniteit non* (vers 2309-2312).

Li Ver del Juïse. La critique spécialisée place chronologiquement avant le *Poème Moral* un premier poème qui serait, lui aussi, d'origine liégeoise et où déjà le rythme lourd de l'alexandrin est mis au service de la foi, *Li Ver del Juïse* ou *Vers du Jugement dernier* (415 vers). On s'accorde à louer la vigueur de cette œuvre où l'auteur, inconnu, dit le cruel désarroi des âmes à l'heure du Jugement, condamne les vices qui les ont assaillies et s'en prend notamment à ces 'lasses de femmes' toujours prêtes à servir, plus ou moins innocemment, le démon. Finalement une évocation frémissante des signes précurseurs du Jugement gronde et tonne, jusqu'à l'instant où la voix du Christ rappelle aux mauvais chrétiens tout ce qu'il a souffert pour eux, et justifie ainsi une brève oraison finale.

Le Poème Moral. Étrange a été le destin de l'œuvre bien plus importante qu'on a baptisée *Poème Moral* faute de l'avoir trouvée nantie, nulle part, d'un titre quelconque. Anonymes, ces 3796 alexandrins, groupés en quatrains monorimes, n'ont d'ailleurs pas eu, non plus, la chance de rester réunis dans un seul des douze manuscrits qui constituent la tradition du poème: de telle partie on a conservé jusqu'à dix copies, de telle autre on n'en connaît qu'une seule.
Comme l'a observé Alphonse Bayot, l'œuvre se divise en trois sections. Sans doute l'objet propre à chacune de celles-ci n'apparaît-il pas d'emblée, mais le plan d'ensemble est réel, même s'il se dissimule souvent sous le foisonnement de digressions qui font d'ailleurs la vie et la signification profonde du poème. L'auteur veut-il d'abord illustrer les vertus de la pénitence en opposant les joies profondes de la vie spirituelle à la misère des plaisirs mondains, il consacrera les 1599 vers de sa première section au récit des aventures de deux illustres convertis, saint Moïse l'Ethiopien (105-424) et sainte Thaïs d'Égypte (425-1704), et cela d'après les vies latines des Pères du désert. L'auditeur s'entend rappeler ainsi que Moïse, après avoir longtemps consacré sa vigueur de géant au brigandage, eut la révélation du vrai quand il entendit conter du Paradis et de l'Enfer, — qu'il entra dès lors en religion pour se soumettre aux coups du dia-

ble et résister pourtant à toutes les tentations jusqu'à mourir entouré de disciples. Ensuite, réplique à la force brutale de saint Moïse vaincue par la foi, voici l'exemple de Thaïs, la fille galante qui a longtemps vécu des faveurs que lui vaut sa beauté, mais qui, un jour, se libère du mal à l'appel de l'ermite Paphnuce, venu, sous les traits d'un client, lui révéler les avantages du service de Dieu et l'arracher à son luxe honteux pour la conduire vers la grâce au prix d'une longue réclusion volontaire dans une grotte étroite. Chacun des deux récits comporte évidemment des commentaires et des enseignements : le sort de Moïse exalte le rôle de la souffrance imposée par Dieu à ceux qui entendent le servir; la conversion de Thaïs sert de prétexte à un traité de la confession, mais aussi à l'évocation des devoirs rigoureux qu'implique une bonne justice et des abus auxquels certains juges civils peuvent se livrer (1293-1472).

La seconde section (1705-2544) débute, à la façon de la première, par une plainte sur les misères du siècle suivie d'un rappel sommaire des joies promises aux élus. Il en coûte d'ailleurs plus de s'abandonner aux exigences du monde que de servir Dieu, comme le montrent les cas de l'avare et de l'orgueilleux. Quoi qu'on imagine, le riche peut cependant sauver son âme pourvu qu'il ne devienne pas l'esclave des vanités de l'or : il est dangereux de donner aux jongleurs, qui sont agents de perversion; il faut, en revanche, faire l'aumône aux pauvres. Tout homme peut se sauver : un jongleur même, s'il fait le bien, — un seigneur, s'il reste toujours dans les limites de l'honnêteté, — un marchand, s'il use de ses biens pour aider les malheureux. C'est Paphnuce qui reparaît ici pour conduire ces trois témoins dans la voie du salut en attestant que les apparences sont trompeuses et que Dieu seul connaît les hommes.

Après avoir axé ainsi son sermon sur les vertus de la pénitence, puis sur les moyens quotidiens du salut, l'auteur va consacrer la troisième partie de son poème (2545-3796) à la nécessité d'une grande vigilance. Le chrétien doit se garder des péchés capitaux comme le chevalier, dans la bataille, se défend de tous les côtés : à chacun il lui faut opposer la vertu qui convient; toujours il devinera les ruses du démon et leur opposera les secours de la bonté divine; il faut qu'il sache, de surcroît, que les bons ne sont pas toujours compris et n'auront jamais la paix en ce monde; il veillera à rester dans la mêlée et à soutenir les faibles autour de lui, à moins que la conscience de sa faiblesse ne l'oblige à chercher refuge dans les cloîtres.

Un bref épilogue dit le sort promis à ceux qui oublient de considérer leurs fins dernières et décrit les supplices de l'Enfer, le poème s'achevant par l'évocation des joies et des châtiments du Jugement.

Le *Poème Moral* doit avoir été composé entre 1190 et 1210, sans doute dans la région de Liège, par un clerc provenant peut-être de l'extrême sud-est de la Wallonie. Ce clerc, un prêtre, mais non pas un moine, écrivait à l'intention de gens du monde, réunis probablement à l'église. Il était nourri du texte de la Bible et des *Vitae Patrum*, mais aussi des œuvres de saint Grégoire le Grand, sa méthode d'exposition évoquant plus précisément celle des *Moralia in Job*, ce qui a permis à A. Bayot de dire qu'‘il systématise les réflexions morales disséminées dans toute l'œuvre du grand pontife’ (éd., p. CLXIII). Ceci s'accorde avec le fait bien connu que les œuvres de saint Grégoire étaient pratiquées et furent traduites en langue vulgaire, dans la seconde moitié du XII^{e} siècle, en plusieurs régions d'oïl et notamment dans le diocèse de Metz ainsi qu'au pays de Liège. On a décelé, d'ailleurs, dans la prose du *Sermo de Sapientia*, qui appartient à ce répertoire, des expressions qui se retrouvent dans le *Poème Moral*. S'agit-il bien d'emprunts à ce dernier, comme le croyait Alphonse Bayot, qui ne pensait pas qu'on pût songer à un auteur commun? La question n'est peut-être pas résolue.

Si le poète aime terminer ses quatrains par un vers de conclusion ou lier des strophes successives en reprenant les termes essentiels de l'une au début de la suivante, il n'y a pas lieu de voir là l'écho du style formulaire et des liaisons de

laisses dont usent les chansons de geste: le long poème en strophes destiné à la diffusion orale appelle ce procédé. Il n'en va pas autrement pour le recours au style parlé, avec exclamations, interrogations rhétoriques et dialogues fictifs, ce jeu animant tant de quatrains qui sans cela pèseraient lourd, et donnant au texte un heureux accent de sincérité qui rachète largement l'imprécision des passages traduits de telle ou telle source latine.

Par son goût d'un art simple, mais ferme, par l'usage d'une langue claire et expressive en des tableaux de mœurs qui atteignent souvent à la satire, le poète sait faire vrai. 'C'est avec une onction malicieuse que le prédicateur, indulgent aux faiblesses de la nature, entretient les dames de leur beauté et nous dévoile les soins qu'elles y apportent (vers 433-52, 497-520). Pour tracer le portrait physique du moine peu enclin au jeûne (177-184) ou pour caractériser l'amour-propre chatouilleux du monde ecclésiastique (465-72), il dispose d'un langage plein de verdeur. Faut-il prêcher la modération aux amateurs de bonne chère, il se présente comme un de leurs compagnons en proie au repentir (2781-88). Par une cuisante ironie, l'éloge du curé mondain et oublieux de ses devoirs est placé dans la bouche de ses propres paroissiens (3345-68). Une phrase incohérente suffit à camper sous nos yeux un chrétien tiraillé entre le souci de ses affaires et ses intérêts spirituels (3521-23). Lorsqu'il s'agit de flétrir le mauvais usage des richesses (2021-40) ou les abus commis par les puissants dans l'administration de la justice (1361-1424), la forme se fait incisive et il s'y joint une indignation mal contenue. Dans la troisième section du Poème, retentit le cri d'alarme du moraliste clairvoyant, en présence des dérèglements dont la société donne le spectacle; de là, des pages vivantes et colorées sur le goût effréné du luxe et des plaisirs (2745-2808), sur l'emploi qu'on fait du repos du dimanche (3097-3164), sur les processions des bancroix (3165-96) et la célébration des vigiles (3197-3204), sans parler d'observations plus brèves concernant la méchanceté propre aux moines défroqués (3269-80), la dissipation qui fait suite aux pèlerinages (3281-84), le sort réservé à l'homme de bien parmi ses semblables (3269-84).' (Bayot, pp. CXCV-VI).

Faut-il, après avoir rappelé ainsi tant de passages où le *Poème Moral* évoque avec bonheur divers aspects de la comédie humaine, avouer qu'ailleurs, parfois, ses quatrains, lourds et lents, manquent de relief et de couleurs jusqu'à devenir insipides? Mieux vaut sans doute noter que Gaston Paris voyait en lui 'un des ouvrages les plus remarquables de l'ancienne littérature française' (*Journal des Savants*, 1886, p. 564) et accepter d'un tel maître un jugement qui réhabilite à la fois un genre sévère par nature et une poésie médiévale de Wallonie trop souvent médiocre.

La littérature religieuse et morale pragmatique. On date de la seconde moitié du XII[e] siècle une version wallonne en prose, encore inédite, de *Sermons de saint Bernard* sur le *Cantique des Cantiques*, dont Albert Henry a publié un extrait qui témoigne de certaine habileté. La fin du XII[e] siècle (ou le début du XIII[e]) a connu, d'autre part, on l'a vu, la mise en langue vulgaire des écrits fameux de saint Grégoire le Grand dont l'abbaye de Saint-Laurent à Liège détint longtemps un exemplaire: *Li Dialogue Gregoire lo Pape*, les *Moralia in Job* et un fragment d'homélie, à côté desquels se range le *Sermo de Sapientia* en langue vulgaire, adapté de l'*Elucidarium* d'Honorius d'Augsbourg. C'est aussi au début du XIII[e] siècle que paraissent remonter les *Sermons de Carême* dont on a décelé l'origine namuroise.

Les Vies de Saints. On aimerait à penser que les vies de saints, faites elles aussi pour endoctriner et moraliser les simples afin de les guider vers leur salut, devaient bénéficier du moins de l'avantage que possède aux yeux du public tout récit d'aventures, même sommaire et naïf.

Il en allait bien ainsi pour les 'vies' de *Saint Alexis*, qu'il s'agisse de la copie 'wallonne' du célèbre poème normand du XI[e] siècle découverte à la Vaticane par Pio Rajna, — d'une

L'EXTASE DE SAINT GRÉGOIRE SURPRISE PAR SON SECRÉTAIRE. *Ce manuscrit latin, chef-d'œuvre de la miniature mosane du XII[e] siècle conservé jadis à l'abbaye de Saint-Laurent de Liège, est à peu près contemporain de la mise en langue vulgaire des écrits de saint Grégoire. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9916-17, f° 2 v°. (Photo A.C.L.).*

LA VIE DE SAINTE EUPHROSINE. *Réfugiée chez des moines qui ignorent son identité jusqu'au jour de sa mort, sainte Euphrosine devient un sujet d'admiration pour son monastère.* Recueil de Légendes pieuses. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9229-30, f° 61 v°. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

autre version du même récit rimée en laisses d'alexandrins au XIII[e] siècle, à partir d'un modèle latin par un clerc de la région liégeoise, et dont on connaît deux manuscrits (Paris, B.N. fr. 2162; Oxford, Bodl., Canon. misc. 74; incipit : *Pleist vos a escolteir d'un saint homme la geste*), — ou de la vie de *Sainte Thaïs*, souvent extraite du *Poème Moral*.

Le même recueil manuscrit de la Bibliothèque d'Oxford où se lisent le *Saint Alexis* en alexandrins et la *Sainte Thaïs* a conservé le texte de trois autres poèmes hagiographiques datant des environs de l'an 1200 et provenant eux aussi de la région wallonne.

La *Vie de Sainte Euphrosine* (*Inc. Une chançon vos dimes de bele antiquité*, fol. 87-109, texte présent aussi dans trois autres manuscrits à côté d'extraits du *Poème Moral*) comporte 128 strophes monorimes faites, en principe, de dix alexandrins : à noter que souvent deux ou même plusieurs strophes successives usent de la même rime. La langue est colorée de traits picards et wallons. L'auteur — un clerc et peut-être un bénédictin — se prévaut de la nouveauté que son récit, traduit assez fidèlement d'un modèle latin, doit présenter aux yeux du public.

Panuce, un noble très riche veut marier Euphrosine, sa fille. Celle-ci, préférant penser à Dieu, trouvera un complice en la personne de l'abbé qui devrait la convaincre d'obéir à son père, mais préfère célébrer devant elle les vertus de la chasteté. Euphrosine entre alors dans un couvent où elle vivra déguisée en bénédictin sous un nom d'emprunt. Longtemps elle recevra ainsi la visite de son père, qui ne la reconnaîtra d'abord pas, mais qui, avant qu'elle ne meure sous ses yeux, se laissera convaincre enfin de l'abandonner à Dieu.

— La *Vie de Sainte Juliane* (*Inc. Or escolteiz bon crestïen*, fol. 62-87, texte présent aussi dans le ms. de Paris, Arsenal, 3516) date des environs de 1200. Elle compte 2000 octosyllabes à rimes plates. Il s'agit à nouveau d'une jeune fille qui refuse le mariage. Son père, païen, la livre à son prétendant qui lui inflige d'abord de cruels supplices. Emprisonnée, elle réussit, grâce au Ciel, à maîtriser le diable et à obtenir de lui l'aveu des ruses dont il use pour séduire les chrétiens. Le martyre de la vierge et sa victoire provoquent de nombreuses conversions mais elle aura finalement la tête tranchée. Ce récit brutal est entrecoupé de détails comiques et de traits bien observés qui le détendent avec assez de bonheur.

— *La Vie de Saint Andrier l'Apostle* (*Inc. Une raison dire vos vulh*, fol. 120-131, texte présent aussi dans le ms. de Paris, Arsenal, 3516) est anonyme, mais son auteur dit avoir d'abord écrit *d'amur*, — *de joie grant et de dolzor*, — *de vaniteit et de folie*, — *de gas, de ris, de legerie* au cours d'une jeunesse dont il se repent, car il veut assurer son salut au jour du Jugement. Ses 944 octosyllabes à rimes souvent archaïques témoignent d'un métier assez sûr. Le poème n'évoque, en fait, que le martyre infligé à André par le païen Egeas au terme d'un long affrontement verbal, les conversions qui en résultent et la crainte permanente du Jugement dernier.

On ne peut ignorer la *Vie de Saint Lehire* (saint Éleuthère), traduite du latin, dans le diocèse de Tournai, à la fin du XIII[e] siècle et composée de 1506 alexandrins à rimes plates. Ce poème, où alternent à nouveau développements moraux fort lourds et détails heureusement descriptifs ou réflexions alertes, n'est guère riche d'invention et s'enlise trop souvent dans un style fort scolaire. Faut-il dire qu'il s'attache à redire l'héroïsme du saint face aux hérétiques et les miracles qui illustrent sa vie ou sa mémoire?

De 1453 date la transcription par certain Jehan le Leu d'une *Vie de Saint Servais* en prose, qui est certainement plus ancienne et qu'il faut attribuer à la région liégeoise.

Toutes ces œuvres sans grand éclat témoignent des efforts déployés en terre wallonne par les clercs pour faire entendre la bonne parole à des publics qui étaient, on le sait, plus friands des grands récits épiques ou romanesques mis à la mode par les cours 'françaises' et parés ainsi d'un haut prestige.

Les Hymnes, Prières et Sermons. La simpli-

cité des hymnes et prières liégeoises du XIII^{e} siècle, (parmi lesquelles les textes du *Psautier de Lambert le Bègue*) appelle la sympathie, autant que la gaucherie de telle traduction fragmentaire des célèbres *Distiques de Caton* ou d'une laborieuse version 'wallonne' du *De Consolatione Philosophiae* de Boèce. C'est au même niveau, fort bas, que se situent aussi les œuvres de certain Berengier, un Wallon vivant en Pologne à la même époque, qu'il s'agisse de la *Passion Nostre Seigneur* (suivie du martyre des Apôtres), de son *Sermon au Puile* (c'est-à-dire 'au peuple') ou de sa version de la *Légende de l'Antecrist et des quinze signes du Jugement,* qui se fonde tantôt sur Honorius d'Augsbourg, tantôt sur Bède, et use, elle aussi, de l'alexandrin, mais l'emploie en laisses épiques. Il faut certainement considérer comme plus récent le *Sermon des plaies* qui est conservé à la Bibliothèque de Mons et provient du Hainaut.

L'Évangile aux Femmes. Il semble qu'on doive dater de la fin du XIII^{e} siècle ces célèbres quatrains d'alexandrins que certain Jean Durpain (un pseudonyme?), se disant moine de Vaucelles (Crèvecœur, département du Nord, à 8 km de Cambrai), adressa aux pieuses béguines de Cantimpret, à Mons. Dans chacun de ces quatrains satiriques sur les femmes, le dernier vers réduit à néant, dans une comparaison absurde, les éloges adressés au beau sexe dans les trois premiers: *Hom qui fame a en cure, comment auroit mesaise? — C'est une medecine qui toz les maus apaise: — L'en i puet ausi estre asseür et aaise — Come plain poing d'estoupes en une ardant fornaise* (str. VI).

Traités des songes. On a conservé deux *Traités des songes* 'wallons' dérivés des *Somnia Danielis:* l'un, assez laconique dans ses interprétations, mais plus riche de rubriques, qui a été découvert par Maurice Wilmotte en 1897 dans le ms. 2460 de la Bibliothèque de Darmstadt, date du XIII^{e} siècle; l'autre, d'origine namuroise, tiré par J. Camus du manuscrit M. IV 11 de Turin (XV^{e} s.) est plus explicite, mais moins complet. Faut-il dire que pareils ouvrages ne relèvent pas directement de la littérature morale, mais s'apparentent plutôt à des manuels pratiques tels que le *Traitiét de toutes yawes* et les *Remèdes contre la peste* (1469)?

L'œuvre morale de Gilles li Muisis. On connaît mieux, depuis 1936, grâce à l'étude minutieuse d'Alfred Coville, la vie extraordinaire et l'œuvre très diverse de Gilles li Muisis, qui naquit à Tournai en 1271, dans une famille bourgeoise connue dès la première moitié du siècle, s'en fut étudier à la Faculté des Arts de Paris entre 1285 et 1289, et fit profession comme moine le 2 novembre 1289 à l'abbaye de Saint-Martin de sa ville natale, abbaye dont il deviendra l'abbé en 1331-1332 et aux destinées pénibles de laquelle il devait rester attaché jusqu'au 15 octobre 1353, date de sa mort. Carrière extrêmement longue difficilement abordée après une élection unanime, mais contestée à Rome. Carrière consacrée d'un bout à l'autre au maintien des bonnes coutumes, mais aussi, chaque jour, à la restauration financière d'une abbaye en pleine décadence du fait des guerres subies et des dettes contractées, ou encore de la gestion maladroite des abbés précédents. Carrière partiellement interrompue de 1331 à 1349 par une cécité dont on put enfin guérir l'infatigable Gilles et qui, du moins, lui permit de s'employer à la composition de ses œuvres les plus importantes.
La culture de ce grand abbé? Il a gardé un souvenir ému de ses études, mais on ne voit pas qu'il ait pris à Paris le titre de maître. S'il a du respect pour la théologie, il en sait peu de chose. Il cite, évidemment, la Bible en ses diverses parties, les écrits de saint Augustin, de Grégoire le Grand, de Bède le Vénérable. Il sait le nom de Sénèque le Sage. Il pratique le *Speculum historiale* et le *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais. Il écrira en latin des traités sur son abbaye, une chronique et des poésies. Il cite les noms de Guillaume de Machaut, de Philippe de Vitry, de Colart Aubert et de Jean de la Mote. Il connaît le *Dit du Roi de Sicile* d'Adam de la Halle et le roman de *Perceval le Gallois*. Il admire, surtout, le *Roman de la Rose* et les œuvres du

Renclus de Moiliens, *Roman de Carité* et *Roman de Miserere*, car sa curiosité et sa sympathie vont avant tout vers les ouvrages poétiques à tendances morales.

Ses œuvres latines ou romanes, qu'il dicta surtout à la fin de sa vie, au temps de sa cécité, nous sont connues par des manuscrits exécutés à Tournai même. On ne dira rien des premières, parfois autobiographiques, mais surtout historiques et documentaires, sinon qu'elles sont d'un auteur scrupuleux, soucieux de son information, prudent en ses jugements, attentif aux réalités concrètes et optimiste devant la vie. Ses poèmes moraux en langue vulgaire disent les réflexions d'un vieillard devenu aveugle, mais riche d'expérience et soucieux, surtout, d'évoquer les abus, les ridicules et les vices de ses contemporains, non sans garder une émouvante tendresse pour le temps de ses premières années :

Parler vorrai de chou que je vic en jonece,
Car quant [il] m'en souvient au cœr m'en vient (grand) leece,
Se m'oste de courous et de toute tristece,
Et plus legierement en porte me viellece.
(*Poésies*, t. II, p. 9)

Si le vers, improvisé pour la dictée, est assez lâche, le sentiment sonne juste.

Gilles met ses amis en garde contre le démon en évoquant, lui aussi, le jour où chacun doit rendre compte à Dieu, mais il fait, de la société, qu'il connaît bien, un tableau riche de détails authentiques dits avec une verve familière qui n'évite d'ailleurs pas toujours la monotonie.

Citera-t-on quelques vers moins mal venus que d'autres?

Les moines méprisables

Dormir voellent toudis et laissier le couvent.
On les deveroit bien faire vivre dou vent
Ensi que l'esturgon qu'en ces markiés on vent.
(*Poésies*, t. I, p. 148)

Ceux des Ordres mendiants sont plus sympathiques qui, s'ils ne savent aucun métier, s'attachent du moins avec ferveur à la prédication :

GILLES LI MUISIS, ASSIS DANS UNE CATHÈDRE, COMMENTE LES COUTUMES À SES MOINES. *Miniature ornant le début du* Tractatus de consuetudinibus. *Planche n° I de l'ouvrage de A. d'Haenens, Le* Tractatus de consuetudinibus. *Bibliothèque de la Ville de Courtrai, ms. 135, f° 31. (Photo Archives de l'État, Courtrai).*

Toutes boines parolles ont en leur cœr encloses
Et quant dire les voellent, oudeur ont comme roses.
(*Poésies*, t. I, p. 280)

Les prêtres?

Or voellent pour varlès aucun avoir meskines
Pour faire leur besoignes, mettre couver leurs glines.
S'en murmur' on et dist que che sont conqubines.
Simple gent n'ont que faire de si faites doctrines.
(*Poésies*, t. II, p. 143)

Nobles et gens du peuple reçoivent leur coup de griffe:

Au jour d'ui tout varlet, bierkier et kieruier
Se voellent maintenir tout ensi k'esquyer...
...
Meskines voellent iestre de leur dames mestresses.
(*Poésies*, t. II, p. 58)

Gilles, on le devine, ne peut se taire devant la coquetterie nouvelle des femmes, qui se parent notamment de cheveux postiches, mais il imagine leur réplique *ad hominem:*

Dans abbés, à vos dis sanlez uns drois hiermites...
...
Souviegnes vous, biaus sires, de vo temps de jadis...
Vous fustes reveleus, or iestes affadis.
Pour chou sour nous parler vous iestes enhardis.
Pensés, car il est temps, d'aler en paradis.
(*Poésies*, t. II, p. 175)

Au moment de juger le poète, Alfred Coville rappelle généreusement les éloges que lui a décernés Kervyn de Lettenhove, son éditeur: 'On ne peut contester à ce vieillard une imagination féconde et, si parfois certaines répétitions engendrent la monotonie, il faut remarquer que la forme ne manque ni de vivacité ni d'élégance.' Il cite pourtant aussi le jugement beaucoup plus sévère de Charles-Victor Langlois, qui, s'il apprécie le témoignage de Gilles sur la vie de son temps et s'il estime assez ce 'bon vivant' qui 'n'était pas bête', considère qu''il a pris le parti de parler pour ne pas dire grand-chose', et dénonce en lui 'un écrivain détestable qui perd continuellement le fil de ses idées, intarissable en lieux communs, plat et radoteur...'. Lui-même, Alfred Coville pense qu'il s'agit 'd'un aveugle qui occupe le mieux qu'il peut ses loisirs forcés, qui ne compte pas avec le temps, qui de plus n'a pas le moyen matériel de réviser et de concentrer ce qui lui est venu à l'esprit...' Et il accuse sa facilité excessive, son incapacité à contrôler son discours, ses répétitions insupportables, les chevilles innombrables de ses vers.

Acceptable comme témoin de la vie de son temps, Gilles ne l'est certes pas comme poète, malgré sa sensibilité au pittoresque et l'alacrité de son esprit. Il ne faut pas oublier, pourtant, qu'il devait s'en tenir au premier jet de l'improvisation, ce qui peut lui valoir notre mansuétude.

Maurice DELBOUILLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour le *Poème Moral*, on se reportera à l'édition d'A. BAYOT, *Le Poème Moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200*, Bruxelles, 1929 (tome I des *Textes anciens* p.p. l'Ac. Royale de Langue et de Litt. françaises de Belgique). Sur les fragments cités de *Foucon* et du *Comte de Poitiers*, on consultera la *Rev. Belge de Philologie et d'Histoire*, VIII, 1929, p. 855 et XXIII, 1944, pp. 255-264. Traduction des vers cités : 'Mieux vaut pour vous entendre notre modeste sermon plutôt que les vers d'*Apoloine* (roman d'*Apollonius de Tyr*) ou d'*Aye d'Avignon* (chanson de geste) et d'autres vers qui ne parlent que de choses sans intérêt réel'.
Pour *Li Ver del Juïse*, on verra H. VON FEILITZEN, *Li Ver del Juïse*, Upsala, 1883.
Pour une édition des *Sermons de Saint Bernard*, voir A. HENRY, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*. Berne, 1953, t. I, p. 199, t. II, p. 58 *(Traduction wallonisante des Sermons de Saint Bernard)*. Pour Les *Dialogues Gregoire le Pape*, les *Moralia in Job*, on

verra W. FOERSTER, *Die Dialoge Gregoire le Pape... mit einen Anhang : Sermo de Sapientia und Moralium in Job Fragmenta.* Halle s.S. et Paris, 1876. — Pour les *Sermons de Carême,* cf. J. CAMUS, *Un manuscrit namurois du XV[e] siècle.* in *Rev. des langues romanes,* XXXVIII, 1895, fasc. 1 et 4, et M. WILMOTTE, *Notes d'ancien wallon,* in *Bull. de l'Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres,* 3[e] s., t. XXXIII, 1897, pp. 240-257. Sur le ms. de la Vaticane contenant une version du *Saint-Alexis,* on consultera P. RAJNA, *Un nuovo testo parziale del 'Saint Alexis',* in *Archivum Romanicum,* XIII, 1929, pp. 1-86. L'*Alexis* en alexandrins rimés est indépendant de ce célèbre poème du XI[e] siècle que G. Paris a publié autrefois dans sa version première et dans ses remaniements successifs. Selon P. MEYER, (*Hist. Litt. de la France,* XXXIII, 1906, p. 338), il fut publié dès 1879 par J. HERTZ, *De saint Alexis, eine altfranz. Alexiuslegende aus dem 13. Jht* (Programme de la Realschule israélite de Francfort-sur-le Main). Il a été réédité en 1971 par CH. E. STEBBINS, sans référence au travail de J. Hertz, dans la *Romania,* t. XCII, pp. 1-35, *The Oxford Version of the Vie de Saint Alexis...*

La *Vie de sainte Euphrosine* a été publiée par R.T. HILL, dans *Romanic Review,* X, 1919, pp. 159-169 et 191-232, et XII, 1921, pp. 44-49.

La *Vie de sainte Juliane* a été publiée par H. VON FEILITZEN en même temps que *Li Ver del Juïse.*

La vie de Saint André a été publiée en 1916 par A.T. BAKER, dans *The Mod. Language Review,* XI, 1916, pp. 420-449.

J. BASTIN a publié *La vie de saint Eleuthère, évêque de Tournai,* in *Rev. des langues romanes,* LXII, 1923, pp. 305-358.

E. LANGLOIS a publié *La vie de saint Servais...,* in *Mél. d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome,* V, 1885, pp. 41-43.

Sur le *Psautier de Lambert le Bègue,* cf. P. MEYER, in *Romania,* XXIX, 1900, p. 528-545; J. BRASSINNE, *Psautier liégeois du XIII[e] siècle,* Bruxelles, s.d. (reproduction de 42 pages enluminées du ms. 431 de la Bibl. de l'Université de Liège) et M. VALKHOFF, *Le manuscrit 76 G 17 de La Haye et l'ancienne hymne wallonne,* in *Romania,* LXII, 1936, pp. 17-26. — Sur la trad. des *Distiques de Caton,* cf. M. WILMOTTE, *Gloses wallonnes du ms. 2640 de Darmstadt,* in *Études de philologie wallonne...,* Paris, 1932, pp. 151-152, 158-165 et 243. — Sur la trad. de *Boèce,* cf. M. ROQUES, *Trad. fr. de la Consolatio Philosophiae de Boèce,* in *Hist. litt. de la France,* XXXVII, 1936-1938, pp. 433-436.

E. WALBERG a édité *Deux versions inédites de la légende de l'Antéchrist en vers français du XIII[e] siècle.* Lund, 1928, pp. XLVIII-LXXV et 63-102.

Sur le texte, plus récent, du *Sermon des Plaies,* voir G. PARIS, in *Romania,* XXVI, pp. 465-8.

L'édition de *L'Évangile aux Femmes* a été établie par O. JODOGNE, dans les *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* 1959, t. I, pp. 353-375.

Sur le *Traité des Songes,* cf. J. CAMUS, *Les songes au Moyen Âge d'après un ms. namurois du XV[e] siècle,* in *Bulletin de Folklore,* t. II, pp. 310-330, Liège, 1895, et M. WILMOTTE, *Notes d'ancien wallon,* in *Études de philologie wallonne...* Paris, 1932, pp. 239-248 (texte déjà publié en 1897 dans le *Bull. de l'Ac. Roy. de Belgique, Classe des Lettres,* 3[e] série, t. XXXIII, pp. 240-257). — Sur les deux autres traités, cf. J. CAMUS, *Un ms. namurois du XV[e] siècle,* in *Rev. des langues romanes,* XXXVIII, 1895, pp. 32, 42 et 149.

Pour l'œuvre morale de Gilles li Muisis, on consultera K. DE LETTENHOVE, *Poésies de Gilles li Muisis,* 2 vol. Louvain, 1882. — A. COVILLE, *Gilles li Muisis, abbé de Saint-Martin de Tournai, chroniqueur et moraliste,* dans l'*Hist. litt. de la France,* t. XXXVII, 1936-1938, pp. 250-324. Un résumé vivant des poésies morales de Gilles li Muisis peut se lire dans CH.-V. LANGLOIS, *La vie en France au moyen âge d'après les moralistes du temps,* Paris, 1926, pp. 26-73. — Sur l'origine et le sens du nom de famille *li Muisis,* cf. M. PIRON, *Le nom de Gilles li Muisis,* in *Hommage au prof. M. Delbouille* (n° spécial de *Marche Romane*), Liège, 1973, pp. 75-78.

CHARLEMAGNE (KAROLUS). *Détail d'un pignon de la châsse de saint Charlemagne. Art mosan. 1165-1215, Aix-la-Chapelle, Dom. L'inspirateur de ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie mosane a ménagé une place exceptionnelle à Charlemagne, le nouveau saint. (Photo Ann Münchow, Aix-la-Chapelle).*

Les légendes épiques

Un livre l'a rappelé naguère: *'L'épopée française est carolingienne'*. C'est-à-dire qu'elle célèbre à sa façon, par des voies et des moyens que l'on s'efforce de préciser, des souvenirs historiques qui s'articulent en ordre principal sur le grand empereur d'Occident, quelques-uns de ses parents, et plusieurs de ses successeurs. Gaston Paris ne s'était pas trompé lorsque, il y a un peu plus d'un siècle, alors qu'il entreprenait de classer, pour la première fois, les légendes épiques de la France, il avait donné à ses études un titre qui garde toute sa signification: *Histoire poétique de Charlemagne*. Cette œuvre, présentant les facettes chatoyantes de la poésie héroïque, correspond, en effet, à un des 'niveaux' de l'histoire qu'a si bien dégagés en 1939 le grand historien Marc Bloch lorsqu'il distingue dans sa discipline, à propos du monde féodal français, non seulement 'l'histoire proprement dite' mais ce qu'il appelle sa propagation par la 'mémoire collective'.

Charlemagne, l'histoire et la légende. 'L'histoire proprement dite', Charlemagne en mesura certainement l'importance, puisque c'est sous son règne que s'ordonnèrent vraiment avec un esprit de système les *Annales Royales*, chargées de consigner année par année — en latin naturellement — les principaux événements du règne.

La vigilance de Charlemagne à l'égard du souvenir historique ne se borna pas à cette rédaction savante des faits d'histoire contemporaine. Elle s'étendit à un lointain passé: son biographe Eginhard nous apprend qu'il fit écrire, afin de les sauver de l'oubli, de très vieux poèmes germaniques transmis jusque là par voie orale, et qui célébraient les actions et les guerres des 'vieux rois': *Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit* (c.29).

Le résultat de cette louable – et peu banale – initiative est malheureusement perdu. On n'en a conservé aucune trace. Aussi bien, disons-le tout de suite, ce recueil n'eût pas intéressé *directement* l'histoire littéraire ancienne du pays wallon, contrée romane, puisque les 'très antiques' chants dont il est question utilisaient un dialecte germanique. A cet égard, Charlemagne avait réagi comme un Franc qu'il était. Solidement établie au VIII^e^ siècle dans le bassin de la Meuse et dans les Ardennes où elle possédait d'innombrables domaines, sa famille, celle des Pipinnides, provenait, on le sait aujourd'hui, d'une région située entre la Moselle, la Sarre et la Blies. Cette famille, comme les autres familles franques, utilisait un langage germanique, ce que le latin de l'époque appelait la 'langue barbare' *'barbara lingua'*, la distinguant ainsi de la *'lingua vulgaris'*, c'est-à-dire la langue parlée par le peuple des régions romanes, par opposition au latin savant. Le Père Maurice Coens a rédigé là-dessus des pages définitives.

Cette *'lingua vulgaris'* allait bientôt se manifester, elle aussi. Si les 'vieux rois' francs avaient suscité des poèmes en langue germanique, il était tout naturel qu'un peu plus tard les populations gallo-romanes, possédant elles aussi leurs 'bardes' (poètes composant oralement et récitant des compositions religieuses ou épiques) se mettent également à chanter les exploits des nouveaux rois francs, installés chez elles, et qui s'y romanisaient dans la mesure même où ils adoptaient et défendaient le christianisme. L'Église, en multipliant les centres de diffusion du latin, a joué à cet égard un rôle de premier plan: ce qu'elle défendait

ou implantait, comme l'a écrit Georges Despy, 'ce sont les formes de vie et de pensée liées à la civilisation romaine.'

De l'époque mérovingienne irradièrent des légendes savantes assignant aux Francs des origines troyennes, origines totalement imaginaires, certes, mais notoirement avantageuses. Elles finirent par triompher au point de pénétrer, quelques siècles plus tard, l'histoire officielle rédigée dans le grand centre français de Saint-Denis.

La dynastie carolingienne, elle, connut des prolongements plus spectaculaires encore. Leur existence s'affirme dans l'œuvre d'un chroniqueur en vers latins, anonyme, que l'on a appelé le Poète Saxon et qui écrivait à la fin du IX[e] siècle, quelque soixante ans après Eginhard. Déjà à cette époque, une fermentation épique s'était opérée pour changer le Charlemagne de l'histoire; et le Poète Saxon ne manque pas d'en rendre compte :

'C'est une chose bien connue, des poèmes en langue vulgaire [*donc romane*] *célèbrent avec de grandes louanges ses aïeux et ses bisaïeux; ils chantent les Pepins, les Charles, les Clovis, les Thierrys, les Carlomans et les Lothaires.'*

'Indice de la transformation de la mentalité des générations au cours du IX[e] siècle', a jugé Robert Folz qui ajoute : 'si l'image de Charlemagne a gagné en grandeur au point de vue poétique, elle a singulièrement perdu en netteté; la voie est ouverte à la trame multiple de la légende.'

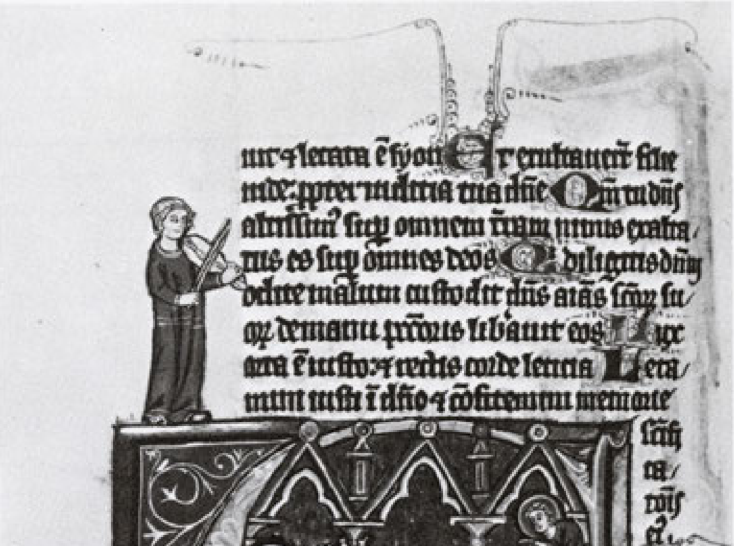
Le pays wallon et les légendes carolingiennes.

Les régions qui composent aujourd'hui la Wallonie, pétries d'authentiques souvenirs carolingiens, n'avaient aucune raison d'échapper à la mutation. Bien mieux : elles constituaient assurément un creuset idéal où des légendes locales et étrangères pouvaient venir se loger, utilisant aussi bien le latin que l'expression romane; le monde des clercs comme la 'mémoire collective' étaient là pour y pourvoir. C'est dans ces régions, en effet, que la famille carolingienne avait grandi et avait triomphé. C'est sous le règne de Charlemagne que le pays mosan était devenu 'le centre vital d'une monarchie énorme qui englobait toute la chrétienté d'Occident'. Et ce cœur de l'Empire survécut à l'Empire... Aussi bien, une véritable guirlande de saintes – Gertrude de Nivelles, Begge d'Andenne, Ode d'Amay, Waudru de Mons, Berlinde de Lobbes – mettait en vedette la famille de l'empereur. On y ajouta un cortège de dynastes qui se déroula pendant des siècles; ces dynastes prétendaient, par des généalogies flatteuses, remonter directement au grand empereur dont la famille prétendait elle-même se rattacher aux Mérovingiens. Léopold Genicot, qui a tant fait pour l'histoire de la Wallonie, vient encore d'étudier tout récemment le phénomène au XI[e] siècle en analysant 'la production la plus ancienne en Lothier, et la plus instructive peut-être, la *Genealogia comitum Bulonensium*.' On aura l'occasion de revenir plus loin sur cette famille de Bouillon.

Liège, d'autre part, devint la capitale d'un vaste diocèse qui se transforma vers l'an mil en Principauté. Les écoles y prospérèrent. Jacques Stiennon, dans un précédent chapitre, a parlé de leur rayonnement qui déborda largement les frontières locales aux X[e] et XI[e] siècles. C'est à cette époque que, dans le monde des clercs, le nom de Liège – le pays autant que la ville – devint une garantie d'intellectualité, drainant après lui une réputation de créations poétiques. Quel que soit l'étonnement que cette réputation a pu provoquer chez certains critiques, elle devait bien avoir une base : deux textes anciens ne permettent guère le doute à cet égard.

Le premier date de la fin du XI[e] siècle ou du début du XII[e]. Il s'agit d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque du Dom de Cologne et qui contient une série de gloses sur la *Pharsale* de Lucain. Un auteur anonyme y a commenté – toujours en latin – certains termes du poème (livre I, vers 449), et, arrivé au terme *'bardi'*, il a eu l'idée – inattendue, mais qui ne détonne pas dans le contexte général de ces gloses – de localiser la patrie de ces bardes. D'où cette définition :

LA MESSE DE SAINT GILLES ET LE PÉCHÉ DE CHARLEMAGNE. *Miniature. Atelier liégeois. Vers 1255-1260. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 431, fol. 41 v°. Cette belle lettrine illustrée prouve la vitalité, dans les régions wallonnes, de la légende qui attribuait à Charlemagne des relations incestueuses avec sa sœur Gisèle, d'où serait né Roland. La sœur de Charlemagne est présentée ici, derrière le souverain; un ange déroule devant saint Gilles le parchemin qui l'informe du péché de l'empereur. Juché sur l'encadrement, un jongleur paraît chanter ce récit étrange. (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*



BARDI

Leodicenses, qui carminibus suis reddunt immortales animas scribendo gesta regum.

C'est-à-dire:

Les gens du pays de Liège, qui par leurs poèmes, rendent les âmes immortelles en écrivant les 'gestes' (c'est-à-dire les exploits) des rois.

Cette opinion, singulièrement flatteuse pour la proposition 'Les Liégeois ont la tête épique', réapparaît encore chez un lettré notoire qui écrivait aux environs de 1175 – et qui n'était pas Liégeois! —, maître Arnoul d'Orléans. Le fait a été signalé par le grand érudit italien Ussani qui reproduit la glose d'Arnoul, plus circonstanciée que la précédente:

O BARDI

Leodicenses quorum multi fuerunt poetae qui de probis in bello occisis tractantes immortales eos semper faciebant per famam.

Les Liégeois, dont beaucoup ont été des poètes qui, traitant des preux morts au combat, en faisaient des immortels par leur renommée.

'Ainsi, il paraît évident', conclut Ussani, 'qu'Arnoul a eu connaissance d'une floraison épique liégeoise; ou, du moins, la mention de cette floraison, rencontrée chez un glossateur précédent, n'a suscité chez lui aucune réaction et ne lui a pas paru sentir le roussi... A noter seulement que, pour Arnoul ou sa source, cette floraison appartenait déjà au passé, un passé plus ou moins éloigné (les Liégeois... dont beaucoup *ont été*...); pour l'auteur de la glose de Cologne, cette floraison était contemporaine et présente (les Liégeois *rendent* les âmes immortelles...)'.

Au vu de ces gloses, il est difficile de décider sous quelle forme la floraison épique liégeoise a pu se manifester. En langue vulgaire d'abord, de diffusion orale, avant d'aboutir à l'écriture en latin? Ou bien directement en latin, dans une tradition savante de *'Gesta regum'?* Ou encore par les deux à la fois?

En tout cas, il ne convient pas d'isoler ce phénomène d'autres indices qui nous ramè-

nent à des légendes épiques ayant circulé, sinon vu le jour, au pays de Liège. Ainsi la rédaction de la branche I de la *Karlamagnus Saga*, vaste compilation élaborée vers 1250 en Norvège, a procédé, selon le savant suisse Paul Aebischer, d'une *Vie romancée de Charlemagne* écrite 'dans la région wallonne', à en juger par la forme de certains noms propres. Depuis longtemps, il me paraît que le texte dont s'est servi le traducteur norrois a passé par un intermédiaire thiois qui a truffé certaines gestes romanes primitives de détails brabançons, hollandais ou aixois : le bilinguisme et même le trilinguisme de la Principauté de Liège, à cette époque, doit avoir joué dans tout ceci un rôle de premier plan. On notera, du reste, que cette vue a été avalisée par les conclusions récentes d'un Congrès tenu à Liège en 1972 sur *Les relations littéraires franco-scandinaves au Moyen Âge*. Ces conclusions, notre regretté collègue Pierre Halleux les a dégagées, après Peter Foote de Londres, dans son rapport final : il a existé 'un réseau de relations extrêmement ramifiées où la ville de Lund, incorporée au monde chrétien dès le XI^e siècle, sert de foyer et assure la liaison entre Holar en Islande et les centres du savoir en Occident, en particulier ceux des provinces saxo-rhéno-mosanes...' Le professeur londonien avait mis l'accent, en effet, sur le rôle de la vieille région carolingienne autour d'Aix-la-Chapelle et celui du diocèse de Liège, Liège ayant joué en l'occurrence, dit-il, un rôle prééminent.

Traces positives de légendes épiques en pays wallon. En vérité, ces traces qui font la joie des chercheurs sensibles à la coloration du temps perdu sont plus significatives chez nous que partout ailleurs en province française. Il ne faut pas les juger comme trop effacées ou trop dispersées, mais les enregistrer dans leur diversité et leur constance à travers des siècles, sur l'espace d'un petit territoire.

Dès le VIII^e siècle, peu d'années après de grands événements dont le héros fut Charles Martel, grand-père de Charlemagne fort souvent confondu avec son illustre petit-fils, on commença à suivre l'enrobement légendaire de la victoire remportée en 716 au hameau d'Amblève, (en allemand Amel) près de Malmedy, sur les 'traîtres' neustriens Chilpéric et Raginfred, les 'Heudri' et 'Rainfroi' cités plusieurs fois dans des chansons de geste françaises sans qu'aucun texte épique soit pourtant parvenu jusqu'à nous.

C'est l'abbé Anson du monastère de Lobbes qui nous sert de premier témoin *(Vita sancti Erminonis* entre 750 et 768), mais le succès du thème éclate au XI^e siècle avec la *Passio Agilolfi* rédigée à Malmedy entre 1060 et 1062 et qui emploie le thème, bien connu par *Macbeth*, de la 'forêt qui marche'. Il n'y a pas tellement longtemps, la mémoire collective de cet épisode historique se manifestait encore à Amel où des jeux folkloriques (simulacres de combats) entretinrent le souvenir de la fameuse journée.

Entre 1010 et 1027, le maître d'école Egbert de Liège fournit la première allusion connue à l'épopée latine du *Waltharius*, plus que probablement écrite en Lorraine. Un manuscrit du XI^e siècle met en scène un jongleur, réveillé la nuit par une vision, et qui se met à improviser des fragments de *cantilena* sur le corps de saint Remacle, ramené de Stavelot à Liège. Avant la fin du siècle, le grand chroniqueur Sigebert de Gembloux laisse filtrer dans sa *Chronique universelle*, sa connaissance de récits épiques profanes. Vers 1150, un moine de Waulsort rédigeant une *Historia* de son abbaye pille littéralement la geste de *Raoul de Cambrai* et il se sert, pour établir la généalogie du fondateur de l'abbaye, le comte Ybert, de renseignements puisés dans la geste d'*Aimeri de Narbonne* !

Aux environs de 1200, un témoignage beaucoup plus important atteste que le mélange entre hagiographie et genre épique s'est décanté, que des colorations plus franches se sont créées, et que des chansons de geste, en langue romane cette fois, répandent dans 'la région wallonne', comme dit Alphonse Bayot, la renommée de différents héros venus d'horizons très divers. Ce témoignage, c'est *Le*

Poème Moral qui nous l'apporte. L'auteur anonyme se plaint amèrement que le bon peuple de chez nous, plutôt distrait à l'office religieux, se presse pour aller entendre, en face de l'église, le jongleur qui lui débite des récits profanes. Tout en stigmatisant cette façon d'agir, le moraliste a fixé pour la postérité le programme de ces séances: on y entendait aussi bien *Foucon de Candie* que *Roland contre Fernagu,* c'est-à-dire *Fierabras,* texte épique français dont on a retrouvé un fragment de manuscrit en Wallonie; on y entendait, toujours en langue vulgaire naturellement, le vieux récit romanesque d'*Apollonius de Tyr* dont aucune version française médiévale n'est parvenue jusqu'à nous; on y entendait aussi deux récits épiques dont l'action se passe souvent dans le Midi de la France, *Aïol* et *Aye d'Avignon.* Mais le 'clou' du programme paraît bien être la récitation de chansons de geste mettant *Ogier le Danois* en scène, tantôt avec Charlemagne (ce qui n'étonne pas), tantôt avec des pâtres (ce qui fait allusion à une version inconnue des textes conservés).
Les démêlés de Charlemagne et d'Ogier constituaient, on le sait, un thème ancien; à notre connaissance, *Aïol* et *Aye d'Avignon* sont des récits de la seconde moitié du XII[e] siècle. Mais anciennes ou récentes, les légendes épiques, d'où qu'elles fussent originaires, devaient être adaptées au parler local si l'on voulait qu'elles fussent facilement comprises par des auditeurs peu lettrés qui ne les écoutaient pas par ascèse mais pour se distraire.
Plus tard aussi, il arrivera que la version provinciale se plaise à accommoder tel ou tel récit à l'histoire locale. Par exemple, le chroniqueur de Hainaut Jacques de Guise (fin du XIV[e] siècle) analyse une version perdue de *Girart de Roussillon,* héros rhodanien ou bourguignon, qui se métamorphose en comte de Brabant, ce dernier menant la guerre contre le Hainaut. Cette version rattachait la légende de Girart à l'abbaye hennuyère de Leuze en la mêlant au saint local, Badilon.

Un auteur wallon de chansons de geste: Adenet le Roi. Adenet ou Adam le Ménestrel, plus tard appelé le Roi Adam ou le Roi Adenet, c'est-à-dire le chef des ménestrels, est bien wallon. Provenait-il du roman pays de Brabant, où il serait passé au service d'un duc de Brabant, lui-même poète, Henri III († 1261), qui lui 'fist son mestier aprendre'? 'Peut-être', a dit Albert Henry qui a consacré aux œuvres de ce délicat écrivain des éditions parfaites. Mais peut-être aussi du Namurois... 'La façon émue dont il parle de Namur fait aussi naître la présomption qu'il pourrait bien être venu de cette région de la Wallonie.' De toute manière, la période d'activité littéraire d'Adenet s'inscrit dans les années fastueuses de son maître, le comte Gui de Dampierre, de famille champenoise, qui régna sur le comté de Namur dès 1263 avant de devenir comte de Flandre en 1278 — un comte de Flandre qui joua un rôle de premier plan en France comme politique et comme mécène. Ainsi que l'a rappelé Albert Henry, 'avec lui, son ménestrel apprit ainsi à connaître et à aimer la France et Paris... C'est au cours de ses séjours à Paris qu'Adenet put entrer en relation avec la reine Marie, femme de Philippe le Hardi, et fille, précisément, de Henri III de Brabant...' Voilà donc un premier cas, patent, de poète de chez nous happé et parachevé par la France...

On est fort bien renseigné sur la vie, les prestations et même les émoluments d'Adenet le Roi qui accompagna Gui de Dampierre à la croisade de Tunis (1270-1271). C'est peut-être de là qu'il a conçu l'idée de remanier une vieille donnée épique, *Le Siège de Barbastre,* dans son *Buevon de Conmarchis* qui serait alors sa première chanson de geste – la moins connue. La moins valable aussi, l'auteur introduisant avec une adresse contestable des aventures amoureuses et des données courtoises dans une rude épopée du cycle d'Aimeri de Narbonne.

Pour les deux autres épopées – *Les Enfances Ogier* et *Berte aus grans piés* –, on est à peu près sûr qu'elles ont vu le jour après 1273-1274. Leur thème nous ramène vers le pays natal d'Adenet.

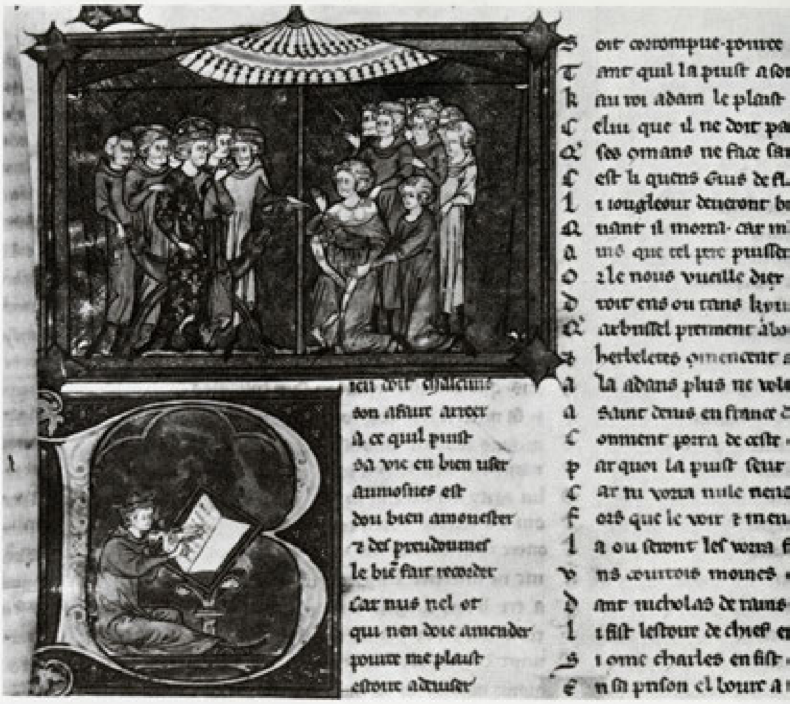
C'est à la demande de Gui de Dampierre que le ménestrel renouvelle en laisses monorimes de décasyllabes *Les Enfances Ogier*, un thème traité aux environs de 1200 par un certain Raimbert de Paris, dans la *Chevalerie Ogier*: il s'agit des exploits du jeune Ogier de Danemark en Italie, quand le héros sert son suzerain Charlemagne en traquant les Sarrasins. Cette partie de l'œuvre d'Adenet est pleine d'intérêt pour l'amateur de chansons de geste, car elle ne correspond ni au texte de Raimbert ni à aucun texte connu. Notons cependant que la *Chevalerie Ogier* — fameux amalgame déjà! — comportait entre autres choses d'importants épisodes champenois en même temps que des mentions curieuses du pays wallon, notamment de *Namer* (Namur).

Nouveau remaniement d'une version perdue — donc témoignage précieux pour le genre épique —, voici *Berte aus grans piés* (3486 alexandrins) qui traite des malheurs de la femme de Pépin le Bref et de la naissance mouvementée de Charlemagne. On y trouve même le fameux combat du roi Pépin contre le lion, des allusions à Girart de Roussillon, des relents de la geste des Lorrains. Pour le sujet proprement dit, *Berte*, on ne peut s'empêcher de penser qu'une légende d'Andenne, petite ville sur la Meuse aux environs de Namur, prétendait qu'après ses malheurs la reine Berte s'était retirée au monastère fondée par Begge, sainte carolingienne.

L'œuvre se signale aussi par une allusion à une légende locale: Namur, jadis appelée *Rostemont sor Muese*, aurait dû son nom au duc Naimes, le conseiller de Charlemagne, qui l'aurait fortifiée. Le détail est repris en partie par la *Karlamagnus Saga* qui affirme aussi que Naimes a reçu de Charlemagne, comme récompense, un territoire 'entre Sambre et Meuse'.

Mais si la matière de *Berte* est épique, Adenet le ménestrel se laisse de plus en plus aller, et cette fois avec bonheur, à son talent de romancier et même de psychologue.

Sa survie littéraire, du point de vue épique, sera pourtant assurée. L'importante compilation sur *Charlemagne* entreprise par Girard



d'Amiens qui la dédia vers 1300 au frère du roi de France, Philippe de Valois, s'est partiellement nourrie et de la *Berte aus grans piés* et des *Enfances Ogier*. Girard d'Amiens connaissait assurément fort bien Adenet dont il traitera un sujet de conte merveilleux, *Cléomadès*, dans son *Méliacin*. Mais nous avons quitté le domaine de l'épopée, même romancée, pour celui du roman fantastique qu'affectionnait particulièrement le sensible et délicat Adenet. Le côté 'provincial quelque peu attardé' que l'on décèle en lui, c'est en partie à l'amateur de récits épiques qu'on le doit. 'Le dernier des grands trouveurs du vrai moyen âge', comme l'a appelé Gaston Paris, n'a pas pu ou n'a pas voulu se déprendre des personnages épiques qui firent longtemps battre le cœur des foules.

Le rôle de l'Ardenne dans les légendes épiques. L'Ardenne, a-t-on dit, est la Brocéliande des chansons de geste. Elle a exercé sur les poètes et les romanciers du moyen âge, comme sur leurs auditeurs, une espèce de fascination. Sa mention ne revient pas moins de cent fois dans une douzaine de chansons qui se rapportent aussi bien à l'Ardenne wallonne qu'aux Ardennes françaises, immense forêt de jadis posée sur un socle gigantesque que délimitent approximativement la Meuse et

ADENET LE ROI RÉDIGEANT 'LES ENFANCES OGIER'. *Lettrine. Au-dessus, miniature représentant Ogier livré en otage à Charlemagne par son père. Fin du XIII[e] siècle. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3142, fol. 73 r°. L'illustration révèle l'influence d'Honoré de Paris. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

LE ROI SIGEBERT III OCTROIE À SAINT REMACLE LA CHARTE DE FONDATION DE L'ABBAYE DE STAVELOT. *Miniature de la* Vita Sancti Remacli. *Abbaye de Stavelot, probablement X[e] siècle. Bamberg, Staatliche Bibliothek, ms. hist. 161, fol. 109. Saint Remacle apparaît ici comme l'apôtre de l'Ardenne et le premier abbé d'un monastère qui a joué un rôle de premier plan dans la diffusion des légendes épiques dans le pays wallon. (Photo Schnütgen Museum, Cologne).*

le Rhin (à l'ouest et à l'est), la Vesdre (au nord), la Moselle et la Semois (au sud). Terre aux bleus sombres, aux verts profonds, hérissement de crêtes où se creusent de profondes vallées, où les rochers alternent avec l'infini des bois et des hauts plateaux désolés. Y régnaient en maîtres la pluie, le vent, le froid, la solitude.

Les Carolingiens y avaient de vastes terrains de chasse, et ce n'est pas hasard, assurément, si l'un des poètes latins du temps de Charlemagne, dépeignant précisément une chasse du souverain, a utilisé un curieux langage qui fait songer à l'épopée. D'autre part, dans la *Chanson de Roland*, les rêves néfastes qui agitent Charlemagne avant la fatale journée de Roncevaux prennent la forme de bêtes féroces sorties 'devers Ardenne'.

On ne s'étonnera donc pas que les deux composantes majeures de l'Ardenne épique soient la liberté et la féerie. La forêt qui referma ses portes de secret sur le grand vaincu de César, Ambiorix, roi des Éburons, devait accueillir plus tard une série de proscrits ou révoltés épiques: notamment Beuve de Hanstone, Doon de Mayence, Auberi le Bourguignon et même Girart de Roussillon. Mais l'horreur des grands bois sourds sait se ménager aussi des clairières, de voluptueuses écharpes de brumes, des refuges inattendus, des recours au fantastique. L'Ardenne! Les 'dames' — qui sont les fées — y conversent; les enchanteurs la hantent. Le fantastique, plus encore que la poésie, la pénètre: c'est là, essentiellement, que Bayard, le cheval 'faé' des *Quatre Fils Aymon* galope, saute de roches en roches, frappant le sol de ses sabots et de ses empreintes. Influence antique où se retrouve le thème iconographique gaulois du chevalier à l'anguipède? ou, peut-être réminiscence de la déesse Arduinna chevauchant son sanglier? Peut-être. On songe à une autre chanson de geste, *Auberi le Bourguignon*, dont la seconde partie s'intitule *Lambert d'Oridon*, 'le plus pittoresque bandit d'Ardenne' qui possède un destrier merveilleux, Papillon, une somptueuse escorte et des trésors qui ne lui coûtent rien puisqu'il les a volés ou captés par magie. Son

LES QUATRE FILS AYMON SUR LE CHEVAL BAYARD. *Miniature. Vers 1400. Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 2990, fol. 13 v° Représentation caractéristique du cheval-fée Bayard qui peut porter sur sa puissante échine les quatre fils révoltés contre un Charlemagne injuste. (Photo, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).*

LA CONSTRUCTION DE MONTESSOR. *Miniature en grisaille de Jean le Tavernier. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9067, fol. 110 r°. Les quatre fils Aymon bâtissent une de leurs retraites, dans le secret de la forêt d'Ardenne. (Photo Bibliothèque Royale. Bruxelles).*

château, plein de filles enlevées, n'est pas, comme l'a cru Bédier, au confluent de la Semois et de la Meuse, mais un peu plus au sud; c'est le château de Waridon, comme l'ont bien vu Prosper Tarbé en 1861 et, plus récemment, Maurice Piron : il se trouve près de Mézières-Charleville.
Autre hors-la-loi doublé d'un sorcier, Basin, le chevalier-bandit qui apprit à voler à ... Charlemagne lui-même. La *Chanson de Basin*, dont les souvenirs s'implantèrent à Dinant et à Huy, n'est pas parvenue jusqu'à nous, mais on la déduit sans peine par une série d'adaptations germaniques : la *Karlamagnus Saga* dont il a été question plus haut, *Karel ende Elegast* en moyen néerlandais et *Karl Meinet*, texte composé dans le Niederrhein.
Il y eut aussi une *Chanson de Thierri d'Ardenne*, vieux héros épique (que l'on se rappelle la mention du Poète Saxon) dont le souvenir puissant autant que mystérieux affleure dans une série de chansons de geste françaises : *La chanson de Roland*, *Les Saisnes*, *Elie de Saint-Gilles*, *Girart de Roussillon* (qui lui fait la plus grande place), *Anseïs de Metz*, *Renaut de Montauban* — et dans d'autres encore.

La chanson des quatre fils Aymon ou de Renaut de Montauban. Il ne fait pas de doute que la chanson de geste par excellence logée en Ardenne est celle qui célèbre le plus connu des quatre fils du vieil Aymon, *Renaut*. Longue de plusieurs milliers de vers, riche de suites et de remaniements à partir du XIII^e siècle, popularisée par l'imprimerie naissante jusqu'aux versions de la *Bibliothèque Bleue* — sans parler des théâtres de marionnettes répandus à Liège à partir du XIX^e siècle —, on peut dire qu'elle est célèbre.
Les quatre frères, fils d'Aymon de Dordone (où est Dordone?), sont poursuivis par la colère d'un Charlemagne injuste contre qui ils se sont révoltés. Proscrits, traqués, ils ont pour les aider l'enchanteur Maugis – homme des Ardennes lui aussi –, et surtout le cheval Bayard qui les emporte tous quatre sur sa puissante croupe et qui peut ainsi les sauver de périls extrêmes. Les fils d'Aymon bâtissent le château de Montessor sur la Meuse (où exactement ? on en discute encore) et celui de Montauban non loin de l'embouchure de la Dordogne. Charlemagne les y assiège, mais ils parviennent à s'échapper. Finalement, Renaut se trouve de nouveau attaqué par Charles dans un château à Trémoigne (Dortmund en Rhénanie), et les deux adversaires, lassés, font la paix. Renaut doit livrer Bayard qui parviendra à se sauver dans la grande forêt d'Ardenne. Le héros va combattre en Terre sainte et revient finalement à Cologne. C'est là qu'il mourra pour avoir voulu mener une vie trop édifiante, et que sa mort provoquera un miracle. Il sera enseveli à Dortmund où il sera honoré comme un saint — saint Reinold — qui, auparavant, n'avait rien à voir avec le révolté contre Charlemagne.
Ainsi peut-on résumer à grands traits les trois phases distinctes (ardennaise, gasconne, rhénane) d'une chanson de geste dont la tradition manuscrite est particulièrement confuse comme en est confus, au fond, l'agencement. Joseph Bédier a soutenu jadis que cette chanson était sortie, toute composée, du cerveau d'un auteur unique, moine à Malmedy. Mais ses vues sont aujourd'hui abandonnées. Ce qui est sûr — et Maurice Piron l'a bien montré —, c'est que les souvenirs actuels des 'roches Bayard', des 'pas Bayard', des 'châteaux des Quatre Fils Aymon', des 'châteaux de Maugis' se trouvent accumulés dans la région de la Meuse, de Sedan à Dinant. Et cela rejoint les dénominations de nos propres Ardennes. En fait, le phénomène 'Renaut-Bayard' intéresse essentiellement la Meuse et ses affluents jusqu'à Liège. Quant à la dénomination de *'Montauban'*, elle a reçu assez récemment, un éclairage tout nouveau : des fouilles menées en 1952-1953 puis en 1958 ont mis en valeur le site extraordinaire de Montauban-sous-Buzenol (entre Marbehan et Virton, dans le Luxembourg belge) : on a découvert un mur de soutènement constitué par des matériaux gallo-romains de remploi, 43 blocs sculptés qui présentent un intérêt exceptionnel.
Du coup, Montauban se présente comme un

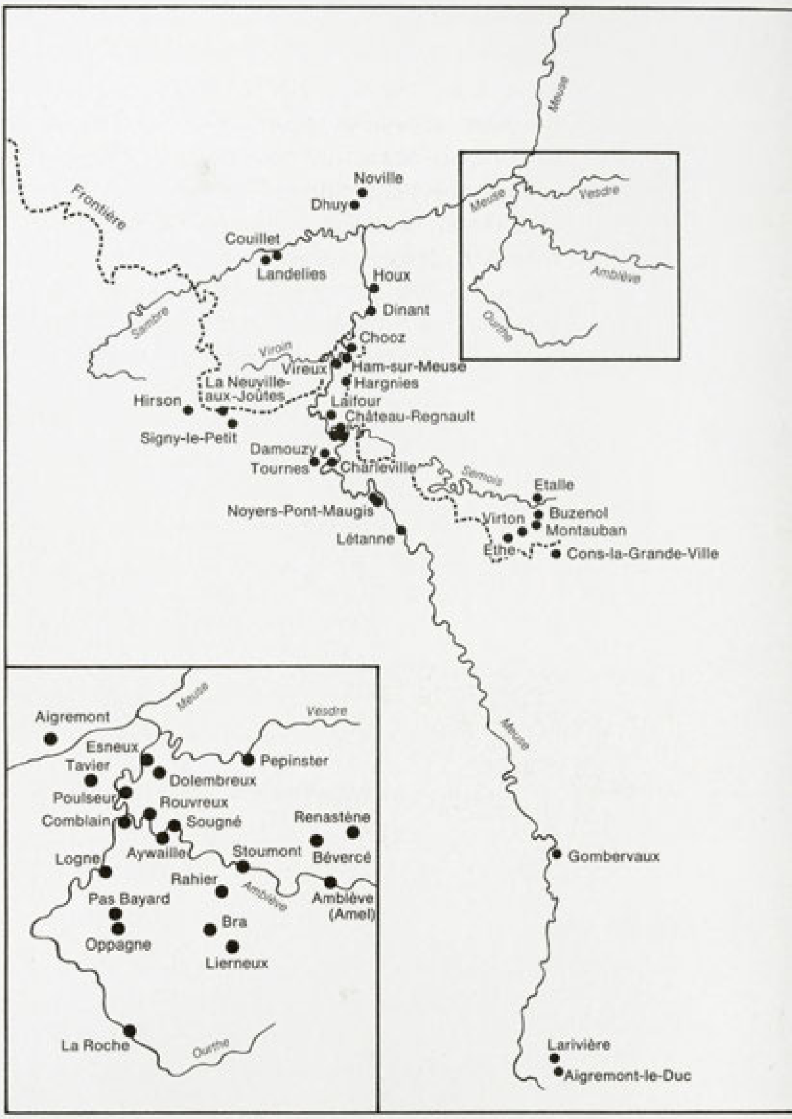
site archéologique de premier ordre. Son décor devait être singulièrement impressionnant au moyen âge et l'on comprend fort bien qu'il soit devenu un nid de légendes. Le toponyme de *Montauban* fut-il original ou importé? On ne sait encore, mais une chose est certaine : le site appelé de nos jours *'Montauban'* a joué un rôle dans la localisation de la geste de Renaut.

Liège et le cheval Bayard. Un manuscrit des *Quatre Fils Aymon*, qui n'est ni si ancien ni peut-être aussi fondamental qu'on l'avait cru (d'après Jacques Thomas), mais qui date tout de même de 1250 environ, fournit un très bel épisode. Il place à Liège même une aventure capitale du cheval Bayard, symbole et mythe de la liberté indomptée. Et la connaissance intime des lieux ne permet guère de croire que cet épisode ait été conçu autre part qu'à Liège. En voici la traduction :

Charles s'en vint au pays de Liège qu'il avait à défendre.
Au pont (des Arches) sur la Meuse, le roi fait mettre pied à terre
puis il fait mander Bayard que Renaut lui avait livré.
— 'Bayard', dit Charlemagne, 'tu m'as fait payer cher ta force;
souvent tu m'as courroucé et fait prendre piteux dîner.
Pour nul homme au monde qui voudrait te défendre,
je ne manquerais pas de te faire payer ta félonie.
Plutôt ne plus manger que te voir échapper!'

Le roi fit saisir là Bayard tout aussitôt;
on lui pend à son cou une meule de moulin.
Le cheval était sur le pont; on le poussa dans l'eau.
Bayard tomba en Meuse, qui est froide et rapide,
et, d'un trait, il coula au fond.
Quand Charlemagne le vit, il mène grand'joie.
— 'Bayard', lui dit le roi, j'ai tout ce que je souhaite :
je ne t'ai pas menti, j'ai tenu ma promesse.
Si tu ne peux boire le fleuve, tu vas vite mourir!'
Quand les Français entendent cela, ils en ont grand mécontentement.
— 'Ogier', dit l'archevêque Turpin, 'par Dieu, le roi du Ciel,
notre seigneur est très cruel, et je m'étonne beaucoup
quand il malmène ainsi une pauvre bête.'
— 'Il est fou', dit Olivier. — 'C'est vrai', répond Roland.
Il n'y a pas un Pair, je vous le certifie,
qui ne pleure pour Bayard, le noble cheval de course.
Mais devant ce chagrin, Charles reste joyeux.

Bayard est donc dans la Meuse que tout le monde loue:
Sur le bord d'une grande 'goffe' (gouffre dans un cours d'eau),
Charles suivait le spectacle.
Il voit Bayard émerger de l'eau et nager vigoureusement.
La meule, il la cogne de ses sabots et y fait maintes entailles;
il en abat maintes pierres; de ses fers, il la frappe,
il la fissure, il la brise comme si elle était de boue.
Il la dépèce littéralement, il l'écrase de toute sa force.
Et, quand il en est délivré, il traverse le grand fleuve.
Sur l'autre berge, il aborde près d'une motte;
là, il se tire de l'eau, complètement jusqu'à la queue,
puis il hennit, s'ébroue, et creuse le gravier.



DIFFUSION ACTUELLE DES TOPONYMES RELATIFS À RENAUT DE MONTAUBAN ET AU CHEVAL BAYARD DANS LE BASSIN DE LA MEUSE.

Alors, il s'élance, plus rapide qu'une alouette.
Le voilà en Ardenne, dans la grande forêt.
Quand l'empereur voit cela, il étrangle de fureur;
il a telle peine et telle colère qu'il en ferme les yeux.
Mais ses hommes se réjouissent, chacun louant Jésus.

Bayard est échappé de cette mésaventure.
On raconte encore au pays, et l'écriture le dit,
qu'il est dans la forêt où il trouve sa pâture.

L'épopée des croisades. Godefroid de Bouillon. Les chansons de geste traditionnelles centrent leurs récits sur Charlemagne. L'épopée des croisades, qui naît d'événements historiques beaucoup plus récents, s'organise et foisonne autour de la forte personnalité du chef de la première croisade, Godefroid de Bouillon, descendant de la maison d'Ardenne. Les provinces wallonnes ont ainsi le privilège d'avoir joué un grand rôle dans deux grands cycles épiques — sans compter leur participation à un troisième, celui des vassaux rebelles *(Renaut de Montauban)*. A peu près en même temps que les récits latins naissent deux chansons de geste en langue d'oïl, la *Chanson d'Antioche* et la *Chanson de Jérusalem* dues à un mystérieux Richard le Pèlerin; perdues, elles seront reprises à la fin du XII[e] siècle par le trouveur Graindor de Douai. Celui-ci écrit pour des seigneurs du Nord de la France, non pour la famille de Bouillon; toutefois, par définition, Godefroid de Bouillon y a la part

LE PONT DES ARCHES À LIÈGE. *Détail de la* Vierge d'Autun *de Jean Van Eyck. Liège ou La Haye, vers 1415-1425. Paris, Musée du Louvre. C'est de ce pont que le cheval Bayard est précipité dans la Meuse, ayant au cou une de ces meules qui fonctionnaient sur ces curieux moulins à barque que l'on distingue sur le tableau, le long de la rive gauche (près de la 'Goffe'), en bas à droite.*

LE CHEVALIER AU CYGNE. *Miniature attribuée au Maître de Bourgogne et extraite de la Chronique des* Princes de Clèves. *Vers 1480-1485. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Cod. gal. 19, fol. 1. Béatrice de Clèves, penchée à la tour de son château, aperçoit, glissant vers elle, la barque d'Elias, le chevalier au Cygne.*

belle. Mais voici qui nous intéresse davantage. Plus tard, vers 1200, on consacre à la famille de Godefroid de Bouillon des récits fantastiques en forme de chanson de geste; ils servent de prélude aux aventures historiques du héros de Bouillon: *Le Chevalier au Cygne* et les *Enfances Godefroi*. Ces récits comportent deux parties: la vie du Chevalier au cygne *(Béatrice)*; la jeunesse de Godefroid de Bouillon jusqu'à la première croisade.

On ira plus loin encore et l'on écrira, toujours sous forme de conte fantastique, un prélude de ce prélude: *La naissance du Chevalier au Cygne* ou la légende des Enfants-Cygnes *(Elioxe)*.

La princesse Elioxe, épouse d'un roi nommé Lothaire bien qu'il soit censé régner sur la Hongrie, a donné le jour à sept 'jumeaux', six fils et une fille; elle apparaît donc comme une sorte de monstre à sa belle-mère qui ordonne de tuer ces enfants insolites. Cependant, transformés magiquement en cygnes, ces enfants ne périront pas et même, ils reprendront plus tard une apparence humaine grâce à leur sœur. Un seul des frères reste condamné à son destin de cygne; il accompagne partout, traînant sa barque, un frère chevalier que l'on nomme, pour cette raison, 'le Chevalier au cygne'.

L'histoire du *Chevalier au cygne* raconte les noces de ce chevalier mystérieux avec Béatrice, fille d'une duchesse de Bouillon originaire de l'historique maison d'Ardenne. Nouvel Eros, le chevalier a interdit à sa femme de chercher à connaître son identité, mais Béatrice succombe au péché de curiosité, elle interroge son époux sur ses origines. Aussitôt, vaincu par le destin, celui-ci recommande sa femme et la fille qui est née de cette union, Ida, à ses fidèles vassaux et à l'empereur, puis il repart dans sa barque, traînée par le cygne, pour ne plus revenir. Cette scène fameuse, Wagner l'a immortalisée au dernier acte de *Lohengrin*... Aussi bien, ces récits ont connu un prodigieux intérêt dans les siècles postérieurs. Bien que le vieux thème folklorique des enfants-cygnes ait été traité aussi dans les pays germaniques, notamment au profit des maisons de Nimègue et de Clèves, on a souvent placé son centre d'irradiation dans les pays lotharingiens ('Lohengrin' n'est, au reste, qu'une dérivation de 'Lothringen', Lorrains). C'est un lettré de Toul en Lorraine qui, vers 1180, a livré en prose latine la première mention connue. Mais, à peu près à la même époque, la légende du chevalier au cygne est déjà exploitée aussi dans la *Chronique latine* de l'abbaye de Brogne, cette fois en pays wallon namurois. Une tradition le fait servir aussi de motif iconographique pour un détail de la châsse de saint Symmètre à Lierneux (Luxembourg belge).

On voit bien pourquoi le *Chevalier au cygne* et les *Enfances Godefroid* font d'Ida, la mère de l'historique Godefroid de Bouillon, la prétendue fille du féerique chevalier au cygne: en agissant ainsi, l'auteur des deux chansons de geste confère à la maison d'Ardenne une origine fabuleuse dont le destin rejaillit, en définitive, sur le plus illustre de ses enfants. Cet auteur est un certain 'Renaut', dont on ne connaît que le nom sans surnom; Gaston Paris a noté sa familiarité avec les provinces wallonnes. En fait, ce Renaut accorde une place particulière à l'abbaye de Saint-Trond dont les liens avec la Principauté de Liège ont toujours été fort étroits; Godefroid de Bouillon en avait été l'avoué, détail que l'auteur n'ignore pas. Or, l'abbaye de Saint-Trond ne joue aucun rôle dans les autres chansons de geste; son nom n'y est même pas mentionné.

La légende romancée de Gilles de Chin. On peut considérer cette œuvre comme un roman contenant des éléments courtois; on peut y voir aussi une chanson de geste tardive qui met en scène Gilles, seigneur de Chin, Berlaymont et Wasmes en Hainaut. L'historique Gilles est mort en 1137. Réputé comme chevalier dans les tournois et parce que 'il avait tué

un lion en Palestine' (thème que l'on retrouve ailleurs), il paraît être entré très tôt dans la légende. En tout cas, le processus de développement de cette légende est caractéristique. Vers 1240, près de cent ans après la mort de Gilles de Chin, le ménestrel Gautier de Tournai narre en 5500 octosyllabes environ les exploits du héros qui s'est transformé en une sorte de Roland à qui n'aurait même pas manqué un Olivier.

Mais ce n'est pas tout. Siècle après siècle, la légende gonfle la réalité. Les témoignages s'accumulèrent dans des chroniques et dans une mise en prose. Cela dura jusqu'au XVII^e^ siècle. On en était au point que Gilles avait occis un dragon pour libérer son pays de Wasmes lorsque ce trait légendaire, déjà fort beau en soi, se fondit avec un autre. A Mons, une procession traditionnelle, sorte de jeu scénique hérité du moyen âge, représentait le triomphe de saint Georges sur le dragon; elle se transforma au XVIII^e^ siècle en 'procession de Gilles de Chin'. C'est le fameux 'lumeçon' de Mons, très vivant encore, avec ses diables, ses hommes sauvages, ses 'chins-chins'...

Les grandes chroniques rimées, recueils de thèmes épiques. La curiosité des provinces wallonnes à l'égard des légendes épiques en général, et pas seulement des légendes locales, se manifeste de façon très insistante.

Il est curieux de constater, par exemple, que la première allusion connue à la geste d'*Aymeri de Narbonne* se trouve dans une *Historia* latine du monastère de Waulsort, sur la Meuse, dans la première moitié du XII^e^ siècle.

Au milieu du XII^e^ siècle, c'est un comte de Hainaut qui procure à l'empereur Frédéric Barberousse un exemplaire de la *Chronique latine du Pseudo-Turpin* célébrant les exploits légendaires de Charlemagne et de Roland en Espagne.

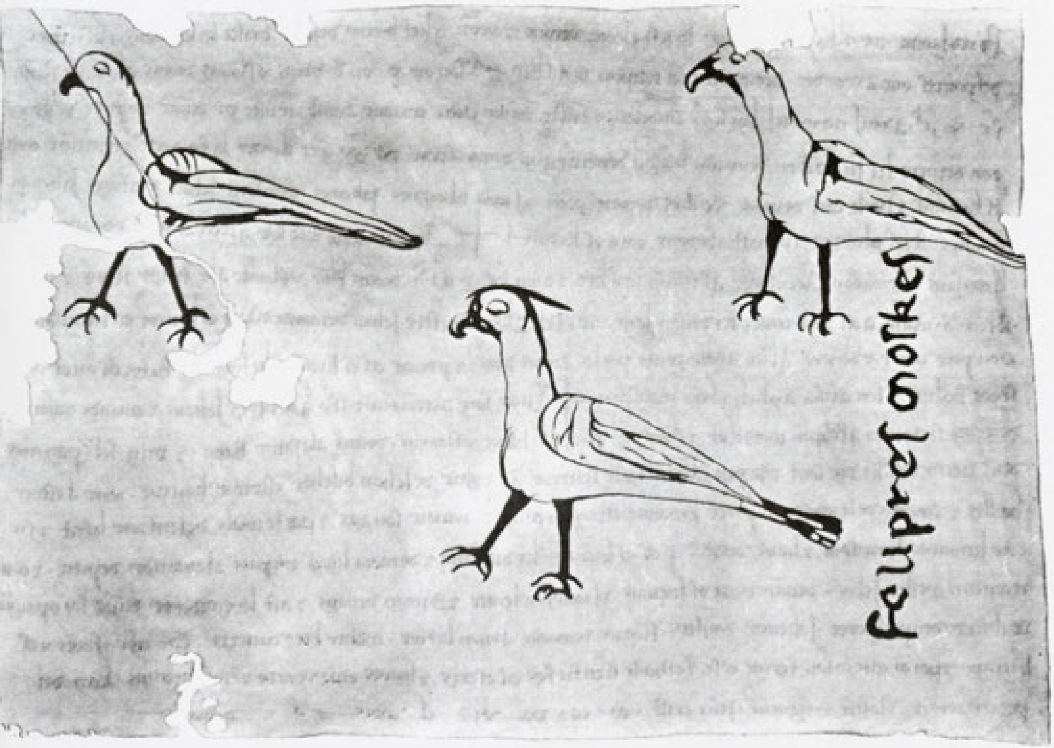
Au fur et à mesure que l'on s'avance dans le moyen âge et que la littérature française délaisse de plus en plus le genre épique qui a fait son temps, on voit naître dans ce que l'on appelle aujourd'hui la Wallonie des chroniques rimées qui emmêlent curieusement à des faits historiques, dont elles constituent parfois de précieux témoins, une masse de vieux récits qui réservent une place plus que complaisante à des légendes épiques ou à des histoires fabuleuses.

Philippe Mousket. A la fin de la première moitié du XIII^e^ siècle, le descendant d'une famille patricienne de Tournai — 'Felipe Moskès' comme écrit un acte de 1236-1237 — rédige sa vaste *Chronique rimée* en français (31.000 vers); elle va des origines troyennes des rois de France jusqu'à l'an de grâce 1243 en s'appliquant à raconter, d'après des chroniques françaises, mais surtout d'après une infinité de légendes épiques souvent perdues – ce qui en fait le prix –, 'toute l'estorie et la lignie des rois de France'. L'enfant de Tournai avait le culte de ses rois. Écrivant vraisemblablement pour lui seul (on ne connaît qu'un manuscrit de son œuvre), sans prétention, sans commanditaire, mais avec enthousiasme, Philippe collectionne des souvenirs qui, sans lui, seraient perdus.

Cet écrivain est très fier, du reste, aussi bien de sa condition sociale que de ses armes parlantes, relatives à son nom : trois oiseaux de proie, des *émouchets, moskès* dans le vieux dialecte du Tournaisis.

La documentation latine de Philippe provient aussi bien de l'*Historia regum* des moines de Saint-Denis que de la *Chronographia* de Sigebert de Gembloux. Pour les résumés de chansons de geste, l'auteur tournaisien fait surtout une place de choix à Charlemagne. Il n'emploie pas seulement une traduction du *Pseudo-Turpin* et la tradition de la *Chanson de Roland* rimée; il utilise des traditions indépendantes qui font notamment combattre Ogier le Danois et le duc Naimes (héros éponyme de Namur) à côté de Roland. Il fait place aussi au héros Gondebeuf le Frison, détail original que l'on retrouve dans les grandes tapisseries de Tournai consacrées à la bataille de Roncevaux.

Jean d'Outremeuse. D'une tout autre condition, ce greffier liégeois près la cour de l'Official



AVERS D'UN ACTE (NOVEMBRE 1256) MENTIONNANT PHILIPPE MOUSKET. *Armes parlantes (trois émouchets) de la famille de l'écrivain et signature de Philippe. Archives du Chapitre cathédral de Tournai, A.559. Reproduction d'après l'édition de Reiffenberg de la* Chronique *de Philippe Mousket, Bruxelles, t. II, 1838. (Photo Firmin Eggermont, Liège).*

(né et mort à Liège, 1338-1400) a surtout des prétentions qui le feraient descendre d'une famille puissante de la Cité, les 'des Prés' d'Outremeuse.

Polygraphe fécond, on peut lui attribuer avec certitude, outre un lapidaire, deux chansons de geste et une chronique en prose.

La chanson d'*Ogier le Danois,* qui racontait les hauts faits du héros de prédilection de Jean d'Outremeuse, est perdue (Jean opposait nettement Ogier à un Charlemagne qu'il n'aime pas et qu'il dénigre), mais elle est partiellement connue par les passages que le chroniqueur a insérés dans son œuvre en prose. Jean d'Outremeuse a écrit aussi *La Geste de Liège* (52.000 alexandrins monorimes) ce qui représente peut-être la moitié de l'œuvre complète! On remarquera que cette histoire épique n'est plus consacrée à un homme, ni même à une famille, mais à une cité, à un 'pays': procédé bien particulier. Le récit commence — ainsi que chez Philippe Mousket — par une évocation troyenne, Tongres ayant été fondée, pour Jean d'Outremeuse, par un fils d'Enée. Et le livre I se poursuit jusqu'à l'an 1200 par des légendes. Les faits réels n'apparaîtront qu'à ce moment pour se poursuivre jusqu'à la fin du XIV^{e} siècle.

Le *Myreur des Histors* ('Miroir des Histoires'), postérieur aux poèmes, se veut chronique universelle remontant au déluge. Les sources sont aussi diverses que disparates. Jean d'Outremeuse a notamment noyé dans sa prose, répétons-le, une masse de vers provenant de ses récits épiques.

Chose curieuse, l'historiographie liégeoise a d'abord ajouté foi pendant des siècles au dire du curieux polygraphe. Puis l'historien Godefroid Kurth, en 1910, a dressé contre le vieux chroniqueur un véritable réquisitoire. On en est revenu aujourd'hui à une appréciation beaucoup plus nuancée: on admet que Jean d'Outremeuse a disposé de certaines sources

Madret Evesques furent adonrez B. mais madkuad sadi trie
bien peu en trouve on car qui fait mal on le voyt
Mais mult plus on mey trouve car on sey merghueron
Car qui bien fait en la gent qui mal fait on la voit
Et rien faict le bien de diable qui la veult ainsi dechoir
Mais a tant mey tarvaie dieu qui tout scet et voit
Vueille benicte a pour bien en est temps orendroit
Du mal qui est a monde le doulx saulveur sollroit
Et le saint evesque hubert de qui je vueille ordonoit
Conmenchier mon seconde livre et parler tout par droit
Evesques pour evesques le livre la dite foit
Car ce fut le premier qui jamais oncq y venoit
Depart dieu y fut esliz comme en trouver trouveroit

Qui bien lyre les volderat

Le fin du premier livre des fais et geste des illust[r]es trespuissant et tresdoubtes Evesque de tongres et du treit: liqueil cestuy pnt forme livre ce gmece a premier Roy ou eveshe de tongre et du treit nomeit St. Maternes:

Et ce fin cestuy pnt livre a leveshe hubert qui fut xxx^e evesques du tongre et du treit et le dernier: Et fut premier eveshe de liege:— come on peult plus amplement trouver ens aultre coronicques anchiens et veteires: etc

F·I·N·I·S·

LA GESTE DE LIÈGE DE JEAN D'OUTREMEUSE. *Manuscrit daté de 1550. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II.2762. Le titre de l'œuvre est significatif: ce n'est pas un héros que l'on célèbre, mais une ville et son Pays que l'on magnifie. (Photo Schnütgen Museum, Cologne).*

historiques que nous avons perdues et que *La Geste de Liège*, tout comme *Le myreur des Histors,* constituent un important témoin de l'histoire littéraire. Jean d'Outremeuse s'est notamment servi de souvenirs du grand évêque de Liège, Notger, créateur de la Principauté, pour les mêler aux légendes sur Ogier-Otger.

Il y aurait trop à dire sur les procédés de Jean d'Outremeuse. On ne peut que renvoyer, en dernière analyse, au livre du regretté Louis Michel sur *Les Légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse* et à la rigoureuse démonstration d'André Goosse, éditeur d'un fragment du second livre du *Myreur des Histors.* De cette dernière étude, il convient de mettre à part les intéressantes relations signalées entre la prose de Jean d'Outremeuse et les merveilleux *Voyages de* Jean de Mandeville, son contemporain, qu'il doit avoir connu personnellement à Liège.
Les rapports entre *Ogier,* le *Myreur* et les *Voyages,* fort complexes, constituent un des derniers avatars médiévaux de la pensée épique au Pays de Liège.

Rita LEJEUNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur Charlemagne, son histoire et sa légende, on lira toujours avec profit F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance avant le XIII[e] siècle,* Namur, 1930. Cfr. R. FOLZ, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval,* Paris, 1950. R. LOUIS, *L'épopée française est carolingienne,* tiré à part de *Coloquios de Roncesvalles,* Zaragoza, 1956. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne,* Paris, 1865. EGINHARD, *Vie de Charlemagne,* 1938 (Classiques de l'histoire de France au moyen âge), éd. HALPHEN, Paris, 1938. M. COENS, *Utriusque lingua peritus,* dans *Analecta Bollandiana,* t. LXXVI, 1958. R. LEJEUNE, *Le Poète Saxon et les chants épiques français* dans *Le Moyen Âge,* 1961, pp. 137-147. J. FLECKENSTEIN, *Fulrad von Saint-Denis und der fränkische Ausgriff in den süddeutschen Raum,* Bd. IV de G. TELLENBACH, *Studien und Vorarbeiten zur Geschichte des Grossfränkischer und frühdeutschen Adels,* Freiburg/B, 1957, 9-39.
On consultera aussi avec grand profit les 4 grands volumes consacrés à *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben,* à l'occasion de la grande Exposition d'Aix-la-Chapelle en 1965.

Sur LE PAYS WALLON ET LES LÉGENDES CAROLINGIENNES, voir notamment l'ouvrage récent, et général, de L. GENICOT, *Études sur les principautés lotharingiennes* (Recueil de travaux d'histoire et de philologie de l'Université de Louvain, 6[e] série, fasc 7), Louvain, 1975.

À propos de la glose sur les 'bardi', voir J. HAUST, R. LEJEUNE, *Annuaire de la Commission communale de l'Histoire de l'Ancien Pays de Liège,* Liège, 1943, pp. 118 et suiv. V. USSANI, *Una glossa di Lucano e i Bardi di Liegi,* dans *Giornale Italiano di Filologia,* 1948, pp. 96-98.
Sur la tradition scandinave et le pays wallon dans la légende de Charlemagne, on se reportera à P. AEBISCHER, *Textes norrois et Littérature française du moyen âge,* I (Soc. Publ. romanes et françaises, n° XLIV), Genève-Lille, 1954, pp. 26 et suiv. *Actes du Colloque 'Les Relations littéraires franco-scandinaves au moyen âge,* Liège, 1975 (Bibl. de la Faculté de Phil. et Lettres de l'Univ. de Liège, fasc. CCVIII), Paris, 1975.
Sur la *Passio Agilolfi,* voir éd. W. LEVISON, *Bischof Agilolf von Köln und seine Passio* dans *Annalen des Historischen Vereins für Niederrhein,* t. 115, 1929, pp. 76-97; R. LEJEUNE, *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire,* Liège, 1948, pp. 13-42 (I. *La légende de Charles Martel et la Passio Agilolfi*); CHANOINE F. BAIX, *L'hagiographie à Stavelot-Malmedy,* dans *Revue bénédictine,* t. 60, 1950, pp. 153-162; J. STIENNON, *Le rôle d'Annon de Cologne et de Godefroid le Barbu dans la rédaction de la Passio Agilolfi,* dans *Le Moyen Âge,* LXV, 1959, pp. 225-244.
Pour le *Poème Moral,* v. éd. A. BAYOT, Bruxelles-Liège, 1929, et le chapitre ci-dessus de M. DELBOUILLE.
Sur le fragment de *Fierabras* retrouvé à Mons, voir O. JODOGNE, dans *Les Lettres romanes,* 1952, pp. 240-

256. Sur *Apollonius de Tyr et les débuts du roman français*, voir M. DELBOUILLE dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 1171-1204.
Sur Adenet le Roi, on consultera les multiples volumes que lui a réservés A. HENRY sous le titre général *Les Œuvres d'Adenet le Roi:* I - *Biographie d'Adenet. La Tradition manuscrite*, 1951; II - *Buevon de Conmarchis*, 1953; III - *Les Enfances Ogier*, 1956 (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitg. door de Fac. van Wijsbegeerte en Lett., Brugge). IV - *Berte aus grands piés*, 1963 (Trav. de la Fac. de Ph. et Lettres de l'Université de Bruxelles).
À propos de l'Ardenne, cfr. notamment R. LEJEUNE, *L'Ardenne dans la littérature médiévale*, dans *Anciens Pays et Assemblées d'États*, XXVIII, 1963, pp. 43-78; G. DESPY, *Les chartes de l'abbaye de Waulsort*, t. I. Bruxelles, 1957, *Introduction;* J. BEDIER, *Les légendes épiques, passim.*
Pour le thème des *Quatre Fils Aymon*, cfr. plus spécialement M. PIRON, *La légende des Quatre Fils Aymon*, dans *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*. I-(1946), II-(1951), VII-(1955); J. THOMAS, *L'épisode ardennais de 'Renaut de Montauban'*. Édition synoptique des versions rimées. 3 vol., Brugge, 1962, (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitg. door de Fac. van de Lett. en Wijsbegeerte); J. MERTENS, *Sculptures romaines de Buzenol*, dans *Le Pays Gaumais*, 1958, pp. 17-123; R. LEJEUNE, *L'Ardenne, op. cit.* Sur *Basin*, cfr. G. CHARLIER, *Huy et la Chanson de geste de Basin* dans *Mélanges Henri Grégoire*, t. II, Bruxelles, 1450; cfr. aussi R. LEJEUNE, *L'Ardenne..., op. cit.*
Sur la filiation compliquée des diverses branches du *Chevalier au cygne*, cfr. E. ROY, *Les poèmes français relatifs à l'histoire des croisades*, dans *Romania*, 1929; S. DUPARC-QUIOC, *Le cycle de la croisade*, Paris, 1955. Cfr. aussi J. LODS, *L'Utilisation des thèmes mythiques dans trois versions écrites de la légende des Enfants-Cygnes*, dans *Mélanges* R. CROZET, Poitiers, 1966; W.J.R. BARRON, *Versions and Texts of the Naissance du Chevalier au Cygne*, dans *Romania*, LXXXIX, 1968.
Sur *Gilles de Chin*, éd. E.B. PLACE, *L'Histore de Gille de Chyn by Gautier de Tournay*, Evanston and Chicago, 1941; C. LIEGEOIS, *Gilles de Chin, l'histoire et la légende*, Louvain-Paris, 1903; A. HENRY, *Notice* dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1964.
Il n'existe qu'une édition ancienne — et médiocre — de la *Chronique rimée* de Philippe Mouskés par *F. de Reiffenberg*, 2 vol., Bruxelles 1836, 1838 + Supplément, 1845; cfr. R.N. WALPOLE, *Philippe Mouskés and the Pseudo-Turpin Chronicle*, Berkeley, 1947.
Sur Jean d'Outremeuse, voir notamment éd. ST. BORMANS, *Chronique et Geste de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, Bruxelles, 1887 (Comm. Roy, d'Hist.); A. GOOSSE, édition de *Ly Myreur des Histors. Fragment du second livre* (794-826), Bruxelles, 1965 (Ac. Roy de Belgique. Cl. des Lettres, nouvelle série, 6); G. KURTH, *Étude critique sur Jean d'Outremeuse*, Bruxelles, 1910 (Ac. Roy. de Belgique); L. MICHEL, *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*, Bruxelles, 1935 (Ac. Roy. Langue et Litt. fr. Belgique, Mém. X).

La littérature courtoise

Tout ce qui touche à la biographie des trouvères est plein d'incertitude. Trop souvent, la localité où ils sont nés, les lieux où ils ont vécu, le moment où ils ont écrit leurs œuvres ne peuvent être qu'objets d'hypothèses. En outre, jusqu'à une époque récente, lorsqu'il s'agissait des 'auteurs belges d'expression française', on n'hésitait pas à considérer comme 'belges' des territoires qui, à un moment ou à un autre, avaient fait partie des anciens Pays-Bas. On annexait ainsi, sans montrer beaucoup d'hésitation, Conon de Béthune, le Lillois Jacquemart Gielée, le Valenciennois Molinet et même les Arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle. De manière tout aussi téméraire, on se fondait sur le nom d'un trouvère pour le faire naître dans l'une ou l'autre ville, ainsi de Gautier de Soignies ou de Renier de Quaregnon. Mais c'était négliger deux faits : au XIII^{e} siècle, déjà, le toponyme pouvait fort bien n'indiquer que l'origine d'un ancêtre et les graphies médiévales, qui peuvent varier d'un manuscrit à l'autre, ne permettent pas toujours de dire en toute sûreté de quelle localité il s'agit. Si l'on sait qu'un ménestrel a vécu à la cour d'un prince, on peut à bon droit, faute d'autres renseignements, considérer que son œuvre fait partie du patrimoine de telle ou telle province. Mais ici encore, le doute nous poursuit quand il s'agit du Hainaut, qui avait deux 'capitales', Mons, mais aussi Valenciennes, aujourd'hui séparées par une frontière politique. L'étude de la langue, enfin, qui ne peut guère porter que sur les rimes, ne permet jamais, au mieux, qu'une attribution approximative à telle ou à telle région dialectale. Nous serons donc prudent et, le cas échéant, nous ne cèlerons pas nos inquiétudes. Toutefois, si nous avons la conviction qu'un trouvère, par la langue qu'il pratique, appartient à l'ancien Hainaut, sans que nul puisse dire s'il a vécu au nord ou au sud de la frontière actuelle, nous ne croyons pas avoir le droit de l'ignorer.

On l'a souvent fait observer, la littérature courtoise fut plus brillante, au moyen âge, dans l'ouest que dans l'est des territoires qui constitueraient un jour la Wallonie. La raison de cette différence est bien connue. Liège, capitale des princes-évêques, centre de vie spirituelle, siège d'écoles brillantes, était marquée fortement par l'empreinte cléricale et 's'imposait une austérité qui rendait impossible l'épanouissement des genres profanes' (M. Delbouille). Le Hainaut, lui, bénéficiait du rayonnement de ces incomparables foyers littéraires que constituaient la Picardie toute proche et la Champagne.

Le cas de Jean Renart. Ce n'est pas le lieu d'analyser, même sommairement, l'œuvre de JEAN RENART, clerc, né vers 1175 probablement, poète tantôt délicat tantôt désinvolte de l'*Escoufle*, du *Lai de l'ombre* et du *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Mais Jean Renart a eu avec la Wallonie des relations singulièrement étroites. Sans doute est-il de peu d'importance que sa première œuvre, l'*Escoufle*, soit dédiée à un comte de Hainaut, vraisemblablement Baudouin IV. En revanche, comme Rita Lejeune vient de le montrer de manière très détaillée, *Guillaume de Dole* témoigne d'une connaissance intime de la principauté de Liège, de sa géographie, de sa politique, de ses grandes familles. Les précisions dont abonde le roman ne peuvent avoir été recueillies que lors d'un ou de plusieurs séjours prolongés au pays de Liège, dans le milieu à la fois clérical et aristocratique que constituait l'entourage du premier prince-évêque français, Hugues de Pierrepont. L'histoire des personnages, minutieusement comparée avec l'histoire politique, révèle que l'œuvre a été composée entre 1208 et 1210.

Aucassin et Nicolette. On aimerait pouvoir ranger parmi les œuvres écrites dans nos régions cette délicate et tendre *'chantefable'*, écrite au XIII^{e} siècle, sinon à la fin du XII^{e}. Ce n'est malheureusement qu'une possibilité parmi d'autres. L'œuvre est-elle du Nord, du

Nord-Est ou de l'Est? La question, selon nous, ne peut être tranchée.

Le Jugement d'amour. L'œuvre, anonyme, a été composée dans le Hainaut à la fin du XII^{e} siècle ou au début du XIII^{e}. Ce poème de 430 vers, gracieux et souriant, allégorique sans lourdeur, est le plus ancien exemple en français de 'débat' du clerc et du chevalier, éternels rivaux en amour.

Le Roman de Gilles de Chin. Roman d'aventures fondé pour une part minime et incertaine sur des faits historiques, cette œuvre en 5550 vers est imprégnée d'esprit courtois. L'unique manuscrit (du XVI^{e} siècle!) qui nous l'ait conservée lui donne pour auteur Gautier de Tournai. Celui-ci semble avoir écrit vers 1230-1240. Mais peut-être n'a-t-il fait que remanier une rédaction de la seconde moitié du XII^{e} siècle, celle de Gautier le Cordier. L'œuvre a été mise en prose au XV^{e} siècle. On a vu plus haut le parti qu'en avait tiré le folklore.

Le poète Baudouin de Condé. On ne saurait dire où est né BAUDOUIN DE CONDÉ, mais le toponyme *Condé* ne peut, en l'occurrence, désigner que la ville sur l'Escaut, à quelques kilomètres de la frontière qui, aujourd'hui, coupe en deux l'ancien comté de Hainaut: Baudouin écrit en une langue où les caractères picards sont présents, il fait jurer un de ses personnages *par saint Pierre de Hasnon* (près de Valenciennes), il évoque la famille comtale de Flandre en un temps où l'histoire de la Flandre et celle du Hainaut ne peuvent être dissociées. Sans prétendre l''annexer', nous n'avons pas le droit de le passer sous silence. Versificateur habile — trop pour notre goût — plus que véritable poète, Baudouin nous a laissé vingt-quatre poèmes, écrits entre 1240 et 1280. Intitulés *contes* ou *dis*, la plupart d'entre eux sont des poèmes moraux et allégoriques. Il faut mettre à part le *Dit des trois morts et des trois vifs*, œuvre d'un relief vigoureux, où trois jeunes nobles voient se dresser sur leur route *troi mort de vers mengié* qui leur disent: 'Vous serez ce que nous sommes'. Baudouin semble être le premier à avoir traité ce thème qui devait connaître un grand succès jusqu'au XVI^{e} siècle. *Li contes d'Amours,* art d'aimer, dans la pure tradition courtoise, *Li contes de la Rose*, inspiré par un amour malheureux, et *Li prisons d'Amours*, longue et lourde allégorie, sont gâtés par une recherche excessive de la rime riche. Les neuf dernières strophes des *Vers de droit*, qui en compte cinquante, ont été empruntées, sans doute par un copiste, aux *Dits des droits* du Clerc de Vaudoy. Après un certain Raoul et après Rutebeuf, Baudouin a composé une *Voie de Paradis*, poème sévère sur le repentir et la pénitence. *Li contes des hiraus*, narratif et alerte, nous instruit sur la rivalité qui opposait les ménestrels aux hérauts d'armes, prisés par la noblesse pour leur science du blason.

BAUDOUIN DE CONDÉ DISANT SES CONTES. *Pendant son activité littéraire (1240-1280), le ménestrel connut beaucoup de succès. (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9411-26, f° 111, Photo Bibliothèque Royale).*

Philippe Mousket. Ce Tournaisien a écrit, vers 1260, une chronique rimée des rois de France (depuis la guerre de Troie, plus de 31 000 vers!). Ce long récit de batailles et ces considérations sur la politique se nuancent, à l'occasion, de réflexions dictées par l'esprit courtois. Ce clerc abreuvé aux sources latines a parfois des accents de jongleur:

On siout ('avait coutume') *jadis tenir grans cours*
Et despendre ('dépenser') *l'avoir a cours* ('promptement')
C' ('si bien qu'') *on en parloit outre la mer,*
Et siout on par amors amer
Et faire joustes et tornois
Et baleries et dosnois ('danses et réjouissances galantes').
Or ne set nus fors que tresier ('courir en tous sens')
Et tout engloutir et lecier ('vivre dans la débauche').

Le Roman de Sone de Nansai. Wallon, probablement de la région de Nivelles, l'auteur de ce roman du XIII^e^ siècle est un personnage attachant, sinon d'un grand talent. L'unique manuscrit de son roman (21 320 vers), conservé à Turin, a heureusement échappé à l'incendie de 1904. *Sone de Nansai* est l'histoire, aux innombrables rebondissements, d'un petit-fils du comte de Brabant, amant malheureux, puis consolé, qui cherche l'évasion dans des aventures lointaines. Joutes et combats meurtriers se succèdent en France, en Écosse, en Irlande, en Norvège, en Italie du sud. Le héros devient roi de Norvège et meurt empereur. Les remarques sur la parcimonie des Écossais et les coutumes norvégiennes, les descriptions de la faune et des paysages scandinaves font penser que le trouvère avait réellement vu les pays dont il parle. *Sone* ne se rattache que d'une manière assez lâche au cycle arthurien, mais l'auteur connaissait bien la littérature romanesque du XII^e^ siècle et il s'en est souvent inspiré.

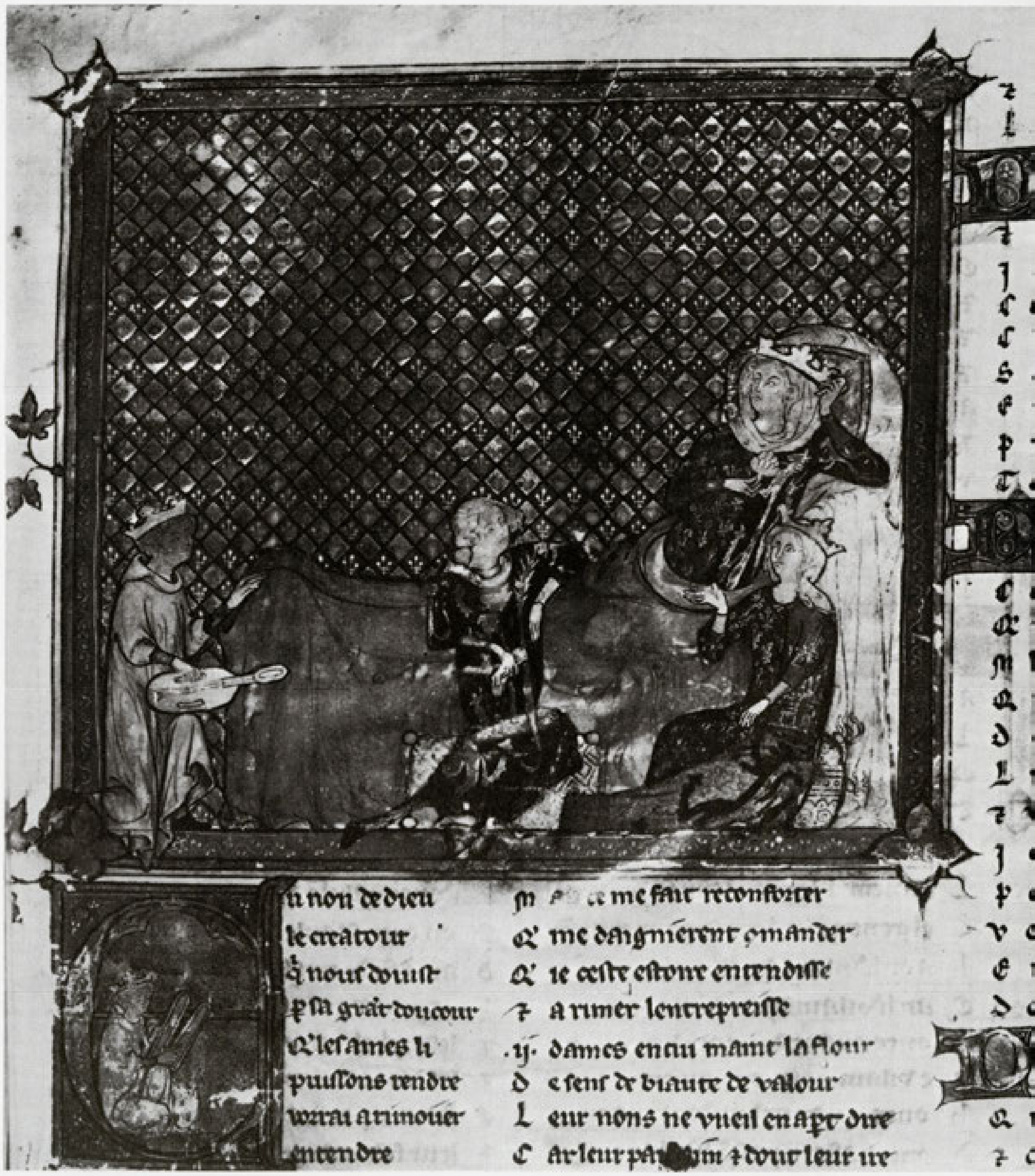
Le trouvère Jean de Tournai. Un manuscrit du Vatican attribue à JEHAN DE LA FONTAINE de Tournai (*Tournai* semble bien indiquer ici l'origine personnelle du trouvère) les cinq strophes d'une chanson d'amour du XIII^e^ siècle. Il serait téméraire d'identifier ce Jehan avec Jehan de Tournai qu'un jeu-parti oppose à Colart (le Changeur?).

Gontier de Soignies. Le poète du XIII^e^ siècle que divers manuscrits appellent GAUTIER (et plus souvent GONTIER, semble-t-il) DE SOIGNIES ou DE SAGNIES (dans *Guillaume de Dole*) n'a vraisemblablement rien de commun avec la ville de Soignies, dans le Hainaut. Aucun picardisme dans ses rimes. Le subj. pr. 3 *chaie* (de *cheoir*) ne suffit pas à le localiser. Mais il envoie une rotruenge au comte de Bourgogne et parle avec tendresse de la Bourgogne (comté ou duché?) et de la France, sa *douce contree.* Scheler se demandait s'il ne fallait pas voir dans *Soignies,* la commune de Soigny (près de Montmirail, en Champagne). Compte tenu des allusions à la Bourgogne, je penserais plutôt à Seigny, près de Montbard, en Côte-d'Or. Mais l'œuvre du poète mériterait avant tout une édition répondant aux exigences actuelles.

Renier de Quaregnon, DE QUAREINGNON OU DE QUARIGNON (XIII^e^ siècle). Ce poète intervient dans deux jeux-partis. Même si l'on admet que *Quareingnon-Quarignon* représentent le moderne *Quaregnon*, nom d'une localité voisine de Mons, on ne saurait dire où ce poète — dont on n'a gardé que six strophes — a vu le jour ni où il a vécu.

Adenet le Roi. Brabançon ou Namurois, Wallon à coup sûr, le délicat ménestrel ADENET LE ROI (± 1240-1300) vécut successivement à la cour du duc Henri III de Brabant et du comte de Flandre Guy, issu de la maison française de Dampierre. C'est au service de ce dernier prince qu'il écrivit, en une quinzaine d'années, les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous: *Buevon de Conmarchis, Les enfances Ogier, Berte aus grans piés, Cleomadés.* Sans doute, il s'agit encore, dans les trois premiers ouvrages, de poèmes épiques, mais la rudesse des chansons de geste ne s'accordait plus avec les goûts de l'époque et elle ne convenait pas au tempérament d'Adenet. Séduit par l'esprit courtois et chevaleresque, il s'écarte de plus en plus des modèles que lui

fournissait l'ancienne épopée et substitue volontiers aux grands coups d'épée l'amour et les aventures romanesques. Cette évolution est entièrement achevée dans *Cleomadés*, histoire merveilleuse d'un chevalier qu'un cheval de bois transporte par les airs de Toscane en Espagne, vers ses amours et ses exploits. On a souvent cité la description de Paris et des environs qui figure dans *Berte*. Rapide et un peu sèche, elle témoigne pourtant d'une sensibilité au décor et d'une justesse du coup d'œil dont le moyen âge offre peu d'exemples :



ADENET LE ROI DEVANT LA REINE DE FRANCE MARIE DE BRABANT, FEMME DE PHILIPPE LE HARDI. *Aux pieds de la reine, la princesse Blanche-Anne, fille de Saint Louis, raconte une légende qu'elle a rapportée d'Espagne, pays de son mari et de sa grand-mère Blanche de Castille. Adenet en tirera son roman de Cleomadés. (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3142, f° 1. Photo Bibliothèque Nationale).*

UNE AVENTURE DE CLEOMADÈS. *Cleomadès se tient debout devant le lit où repose un géant noir, farouche gardien de l'héroïne du roman ; deux léopards d'or défendent la couche. (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. IV 319, f° 15. Photo Bibliothèque Royale).*

La dame ert a Montmartre, s'esgarda la valee,
Vit la cit de Paris, qui est et longue et lee ('large'),
Mainte tour, mainte sale et mainte cheminee;
Vit de Montleheri la grant tour quarnelee ('crénelée');
La riviere de Saine vit, qui molt estoit lee,
Et d'une part et d'autre mainte vigne plantee;
Vit Pontoise et Poissi et Meullent en l'estree ('grand-route'),
Marli, Montmorenci et Conflans en la pree,
Dantmartin en Goiele, qui molt ert bien fermee ('fortifiée'),
Et mainte autre grant vile que je n'ai pas nonmee.

Les Merveilles de Rigomer. L'auteur des *Merveilles de Rigomer* ne nous a fait connaître que son prénom, JEHAN, et ses particularités dialectales, étudiées il y a environ soixante ans, sont communes au Tournaisis et au Cambrésis. De nouvelles recherches en cette matière permettraient sans doute de lui donner pour patrie l'une ou l'autre région. Son œuvre, inachevée ou, en tout cas, incomplète dans le seul manuscrit à nous l'avoir conservée, est un poème de 17.271 vers, écrit vers la fin du XIII[e] siècle. C'est la suite, fort longue et passablement décousue, des aventures étranges de Lancelot et de Gauvain soucieux de délivrer Dionise. Cette demoiselle est retenue par magie dans son château de Rigomer, lieu de sortilèges et de merveilles. On est surpris de trouver dans le poème des détails qui témoignent d'une réelle connaissance de l'Irlande, où se trouve Rigomer. Mais on ne saurait dire si l'auteur y avait voyagé ou s'il a reçu d'autrui ses informations. Si Jehan manque du sens de la composition et s'il n'évite pas la monotonie, on ne peut nier pourtant qu'il ait été doué d'une riche imagination : les cohortes de monstres qui défendent Rigomer constituent une des plus riches collections du moyen âge. Ce roman, un des derniers romans arthuriens, révèle, chez son auteur, une connaissance très

étendue de la littérature du temps. Mais Jehan manquait du talent nécessaire pour redonner vie à un genre qui s'épuisait.

Le Roman du châtelain de Couci et de la dame de Fayel a été écrit, vers 1300, par un auteur dont on ne connaît que le prénom, JAKEMES, dans le nord-est du domaine picard. Lille, Tournai, Mons? C'est l'histoire très romanesque, en vers octosyllabes, de deux amants qu'un mari jaloux éloigne l'un de l'autre. Mais sa vengeance poursuivra jusque dans la mort le rival malheureux. Celui-ci meurt au retour de la croisade. Son cœur, enserré dans un coffret, est envoyé à la dame et le mari, par traîtrise, oblige sa femme à le manger, avant de lui révéler la vérité. La dame en mourra.

Sa dame, atant ('alors') *li respondi:*
'Par Dieu, sire, ce poise mi ('j'en suis triste');
Et puis qu'il est sifaitement ('puisqu'il en est ainsi'),
Je vous affi ('assure') *certainement*
K'a nul jour mes ne mangerai
N'autre morsiel ne metterai
Deseure si gentil vïande ('si noble nourriture').

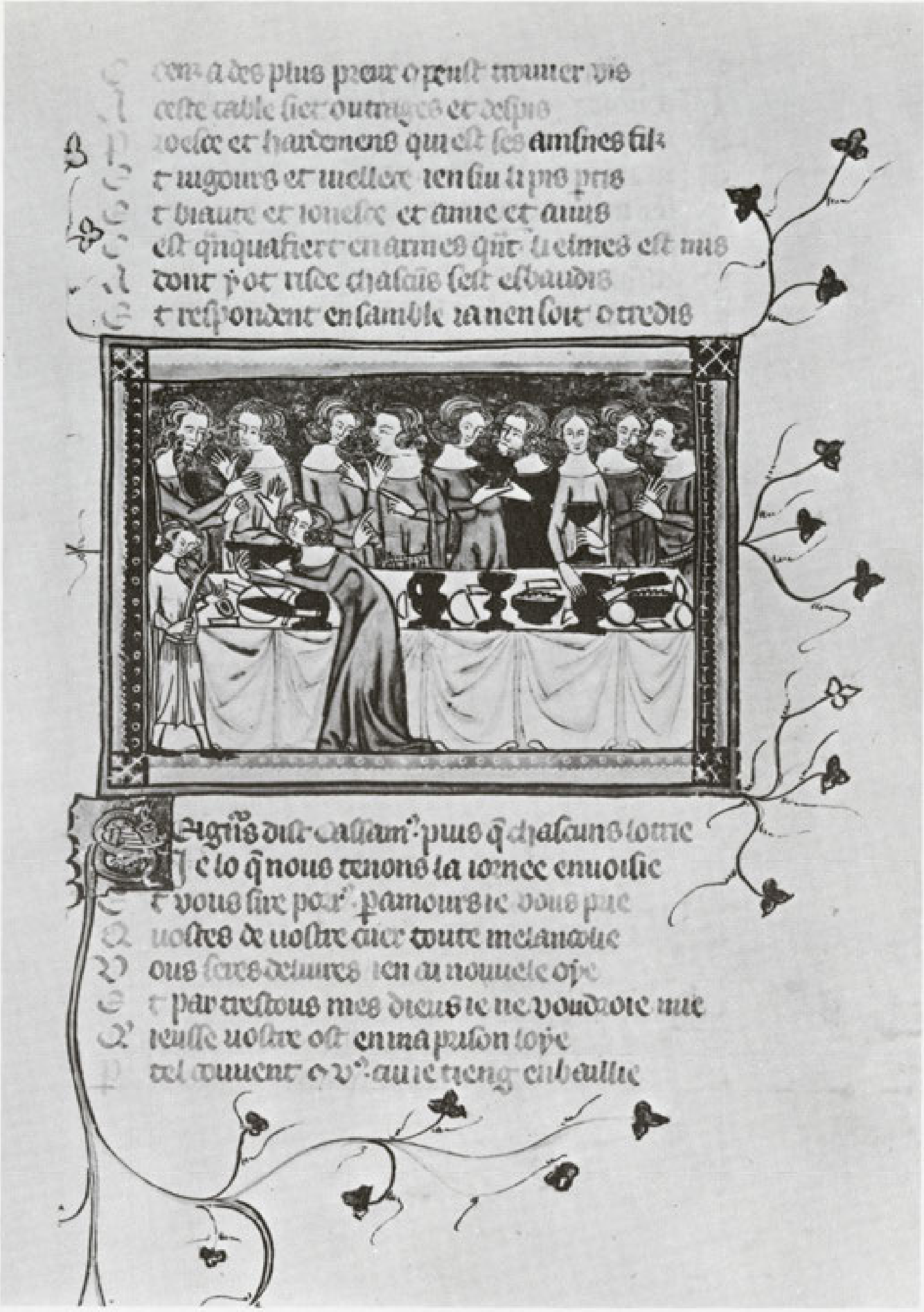
La légende du 'cœur mangé' est antérieure au *Roman*, mais le talent de Jakemes, fait de clarté plus que d'originalité, de finesse psychologique plus que d'aisance stylistique, a largement contribué à la populariser.

Jacques de Baisieux. Dans trois dits, un conte et un fabliau, conservés dans un seul manuscrit aujourd'hui brûlé et dont nous n'avons qu'une copie tardive et imparfaite, l'auteur déclare se nommer *Jakes de Basiu*. De ce JACQUES DE BAISIEUX nous savons peu de chose. Son nom nous révèle qu'il est du nord du domaine d'oïl, sans plus. Dans *Li dis de la vescie a prestre*, en réalité un fabliau, qu'il dit avoir traduit du flamand, il parle à plusieurs reprises d'Anvers. Ses rimes présentent d'indiscutables traits picards et d'autres qui sont communs au picard et au wallon. Enfin, l'unique manuscrit de ses œuvres avait été copié en Wallonie, sans doute dans la région namuroise. On peut conjecturer timidement que Jacques de Baisieux était originaire de la partie occidentale du Hainaut belge actuel. C'est au début du XIVᵉ siècle, probablement, qu'il a écrit son œuvre. Son dit *Des trois chevaliers et del chainse* fournit un exemple typique et souvent cité d'amour courtois. Trois chevaliers soupirent pour une dame mariée. La veille d'un tournoi, elle fait apporter par son écuyer, à chacun d'eux successivement, un *chainse* (une tunique fine que l'on endossait par-dessus l'armure). Elle verra avec faveur celui qui consentira à combattre sans autre protection. Seul le troisième chevalier accepte. Blessé, mais non mortellement, il demandera ensuite à la dame, qui y consentira, de porter à son tour le *chainse* lors d'un festin offert par le mari. Et le poète de poser la question:

Liqueis d'iaz fist plus grant emprise ('choix')
U chil qui sa vie avoit mise
En aventure ('danger'), *aimant sa dame,*
U cele ki honte ne blame
Ne cremi ('craignit') *tant ke lui irer* ('fâcher')?

C'est là, on le voit, le genre de problème qu'aimaient poser les auteurs de jeux-partis. Le thème de l'amour courtois inspire encore Jacques de Baisieux dans *Des fiez d'amours*, les 'fiefs' étant ici les droits et devoirs des amoureux. Le *Dis sor les .v. lettres de Maria* et le *Dis de l'espee*, où chaque partie de l'épée reçoit une signification symbolique, relèvent d'un genre dont le moyen âge a abusé.

Thibaut de Bar, mécène des 'Vœux du Paon'. D'une puissante famille lorraine, THIBAUT DE BAR, tué à Rome en 1342, fut évêque de Liège. Il intervient dans un jeu-parti avec Rolant de Reims. C'est à l'invitation de Thibaut que Jacques de Longuyon, autre Lorrain, qui ne manquait ni d'imagination ni de talent, écrivit les *Vœux du paon*. Ce poème de 8000 vers, qui appartient au cycle d'Alexandre le Grand, a fait très tôt l'objet de multiples imitations. Or, on constate avec surprise que la première d'entre elles, les *Vœux de l'Espervier* (562 vers), délaissant le cadre antique, conte l'expédition, dirigée par l'empereur Henri de Luxembourg, au cours de laquelle Thibaut de Bar trouva la mort. Et l'évêque fait ici figure de héros épique. Com-



LE FESTIN DES VŒUX DU PAON. *Nouveauté littéraire du XIV^e^ siècle, ce récit de vœux prononcés par une chevaleresque assemblée autour d'une table princière, et sur un oiseau noble dont on allait savourer la chair. (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12565, f° 101. Photo Bibliothèque Nationale).*

me les faits étaient certainement récents lorsque cette relation fut écrite, il est permis de penser que l'auteur, inconnu, marquait ainsi sa reconnaissance envers un protecteur. Une autre imitation, les *Vœux du Héron* (440 vers), qui se rapporte à des événements de 1338, semble avoir été écrite en Wallonie.

JEHAN DE BAR, frère de Thibaut, mort avant 1317, fut grand prévôt de Liège. Il est choisi comme juge dans deux jeux-partis et est partenaire de Rolant de Reims dans un troisième.

Watriquet de Couvin. WATRIQUET BRASSENEL DE COUVIN, ménestrel du comte de Blois et du connétable Gaucher de Châtillon, nous a laissé trente-deux dits d'inspiration variée. La connaissance précise qu'il montre du Hainaut, l'affection particulière avec laquelle il évoque cette région, le fait enfin que d'étroites relations familiales et féodales unissaient les seigneurs de Chimay, châtelains de Couvin, et les comtes de Blois ne permettent pas de douter que notre poète soit bien originaire de la région de Couvin, en Wallonie. Pieux et moralisateur, il se fait volontiers le héraut de l'esprit chevaleresque et courtois, bien qu'il ne dédaigne pas aussi d'écrire des fabliaux. Ceux de ses poèmes qui ont pu être datés se situent dans une période qui va de 1319 à 1329. Poète de cour, tenu de plaire et, en tout cas, de ne pas déplaire à un public aristocratique, Watriquet traite des thèmes en honneur à une époque dont on sait qu'elle n'a guère brillé dans l'histoire des lettres françaises : la beauté des dames, l'amour courtois, la largesse, les devoirs de la noblesse, la vanité du monde, les devoirs du ménestrel. Il a une haute idée de son rôle :

Ja ne verrez pris alever ('croître l'estime')
De menestrel qui soit janglerres ('médisant')
Seur autrui: il vaut pis que lerres ('larron'),
On ne se puet de lui garder.

Certes, il n'oublie pas qu'un ménestrel ne tient dans le monde qu'un rang modeste :

Menestriex se doit maintenir
Plus simplement qu'une pucele.
Est ce chose honorable et bele
C'uns menestriex soit avocas
Et qu'il se mesle de touz cas
Qui appartiennent au seignor?
(*Dis du fol menestrel.*)

Pourtant, non sans déférence et prudence, il reproche à la noblesse de négliger ses devoirs envers le menu peuple, de tolérer les vexations de vils courtisans :

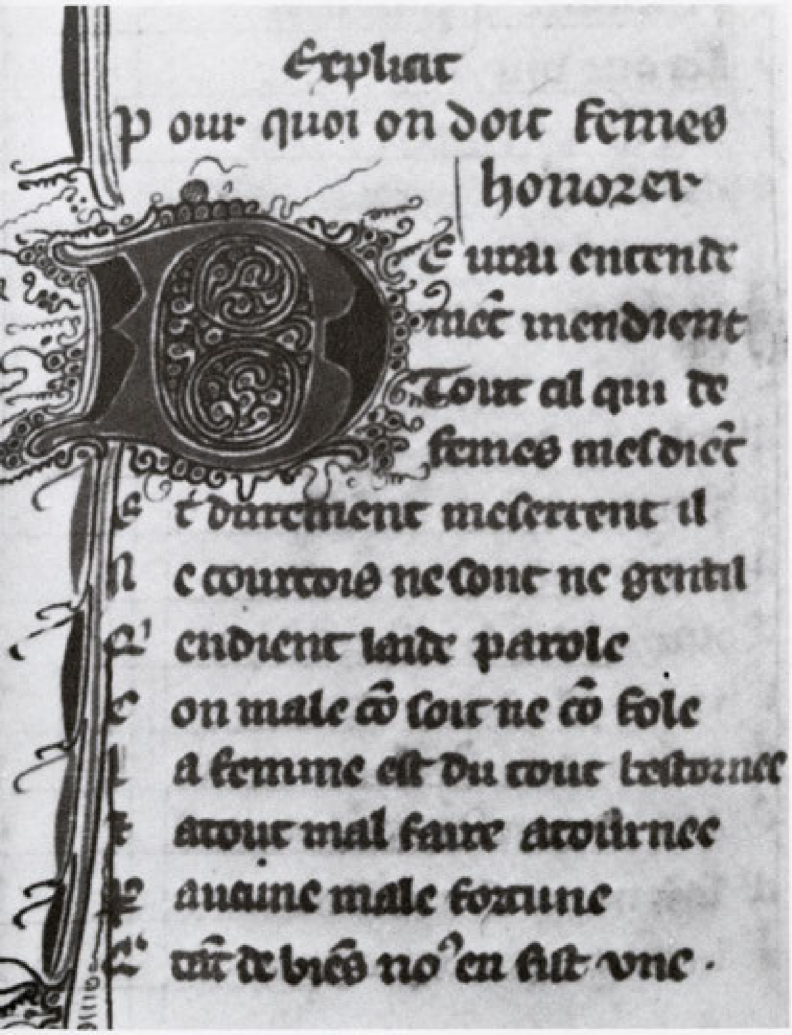
Tel gent sont pires qu'anemis ('diables')
Qui en ce point les bons deçoivent ('trompent')
Que, par les grans, des petits boivent
Souvent le sanc et la sueur.
(*L'iraigne et li crapos.*)

WATRIQUET DE COUVIN FAIT HOMMAGE DE SON ŒUVRE AU COMTE GUI DE BLOIS. *(Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 11225-27, f° 1. Photo Bibliothèque Royale).*

'POURQUOI ON DOIT FEMES HONORER'. *Début d'un poème de Jean de Condé, extrait des 'Dits de Baudouin et de Jean de Condé'. XIV^e siècle. (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3524, f° 101 v°. Photo Bibliothèque Nationale).*

S'il n'a pas eu la liberté d'esprit qui lui aurait permis de négliger des thèmes usés, s'il a manqué du talent nécessaire pour atteindre à la vigueur et à l'élégance en un temps où la langue, les modes de pensée et la technique de l'écrivain ne s'y prêtaient guère, Watriquet, du moins, n'a manqué ni de métier ni de facilité, même quand il imite Hélinant et abuse de la paronomase :

Mondes, qui les mondez ('purifiés') *desmondes* ('souilles'),
Qui te croit ne puet estre mondes ('pur'),
Tu es anemis des mondez.
Mondes, se tu honneur m'abondes ('me donne en abondance')
Et plenté ('abondance') *et puis me vergondes* ('couvres de honte'),
De chier avoir ('de précieuse richesse') *es habondez,*
Se j'en suis sans fin vergondez.
(*Li despis du monde.*)



Jean de Condé. L'activité littéraire de cet auteur, fils de Baudouin, s'étend sur les quarante ou quarante-cinq premières années du XIV^{e} siècle. Écuyer-ménestrel du comte de Hainaut Guillaume 1er, ainsi qu'il le dit dans un poème où il déplore la mort de ce prince, survenue en 1337, il écrit avec plus d'aisance et de clarté que son père, il chante avec une imagination mieux contrôlée l'amour, la courtoisie, l'élégance et la largesse. Mais, dans les soixante-quinze pièces qui nous sont restées de lui, les thèmes traditionnels et usés dominent encore largement : les états du monde, la vanité des biens terrestres, la prouesse, la fidélité, l'amitié, les ennemis des ménestrels... C'est la grâce féminine, le respect de la femme, l'amour honnête qui lui ont inspiré ses vers les plus délicats :

Et quele fame qu'amans aime,
Desus toutes bele la claime,
Encor fust ce qu'ele fust laide :
Ainsi grasse pour biauté plaide
Et en toutes causes l'escuse.
(*Li dis de biauté et de grasce.*)

Quant femme a mal faire s'assent ('consent'),
A nous n'en afiert ('convient') *fors du taire*
...
Pour ce que feme fu ta mere
Et que nouris fus de son lait
Ne dois dire de femme lait ('injure'),
Pour li affiert ('convient') *que les deportes* ('ménages')
Et que pais et houneur leur portes.
(*Pourquoi on doit femes honorer.*)

Certains des poèmes de Jean de Condé sont, en fait, de petits romans d'aventure (*Li lays dou blanc chevalier, Li dis dou Chevalier a la mance*). Jean s'y montre bon psychologue, conteur habile et élégant et il s'y exprime en un style plus simple que dans ses autres œuvres. Il est parlé ailleurs des fabliaux de Jean de Condé.

Jean le Bel. Né à Liège vers 1290, mort en 1370, il tient dans l'histoire des lettres une

place importante grâce à sa chronique. Signalons qu'il fut aussi poète. A peu près tout ce qu'on sait de lui, c'est à Jacques de Hemricourt qu'on le doit. Or, celui-ci dit, dans son *Miroir des nobles de la Hesbaye*, que Jean le Bel *savoit faire chanchons et vierlais*. De ces chansons et virelais, rien n'est, malheureusement, venu jusqu'à nous. D'une très riche famille patricienne, guerroyant en Écosse à côté de représentants de la meilleure noblesse, Jean le Bel a dû, dans sa jeunesse, fréquenter la cour brillante de Thibaut de Bar. On imagine volontiers qu'il a subi l'influence de ce prince ami des Muses.

Une parodie: Baudouin de Sebourg. Nous mentionnerons brièvement cette extraordinaire parodie des romans courtois qu'est *Baudouin de Sebourg* (1360-1370). Dans le cadre commode d'un poème de croisade, l'auteur, un Hennuyer (Sebourg, la patrie du héros, en France, est adossé à la frontière), déroule une suite, haute en couleurs, d'exploits héroï-comiques et de gaillardises. Les bâtards de Baudouin sont si nombreux qu'ils forment une troupe qui combat en Terre Sainte ... La dernière partie du poème pourrait être d'un autre auteur.

Jean Froissart, poète. Comment ne pas faire à Jean Froissart (né probablement en 1337 et mort après 1404) une place de choix dans une histoire, même résumée, de la littérature courtoise en Wallonie! Sa jeunesse valenciennoise, son séjour de six ans en Angleterre, ses nombreux voyages en France, en Italie, en Zélande, en Angleterre à nouveau, ne peuvent nous faire oublier qu'il fut pendant dix ans (de 1373 à 1383) curé de Lestines (aujourd'hui Estinnes-au-Mont et Estinnes-au-Val), qu'étant ensuite attaché à Guy de Blois (de 1384 à 1391), il suivit son seigneur au château de Beaumont et devint, grâce à cette puissante protection, chanoine de Chimay. Nous n'avons pas à nous occuper ici des fameuses *Chroniques*. L'œuvre poétique de Froissart, encore tout imprégnée d'esprit courtois, comporte des poèmes narratifs ou didactiques, des poésies lyriques et un roman. Mentionnons, parmi les premiers, *Le paradys d'Amour, L'orloge amoureus, L'espinette amoureuse, La prison amoureuse, Le joli buisson de jeunesse, Le dit dou florin, Le debat du cheval et du levrier. L'espinette amoureuse*, véritable petit roman de 4192 vers, en partie autobiographique, peint le monde de l'enfance et de la jeunesse. C'est sans doute ce que Froissart a écrit de plus charmant et de plus délicat. D'autres poèmes, comme *L'orloge amoureus*, sont trop souvent gâtés par l'allégorie et le didactisme. Les poésies lyriques sont des ballades, des rondeaux, des lais, des virelais, des chants royaux, des pastourelles. Quatre de celles-ci évoquent avec tendresse les décors rustiques où avait vécu le curé de Lestines: *Entre La Louviere et Praiaus. Ens uns beaus prés vers et joli, Assés prés de Bonne Esperance. Entre Binch et le bois de Brainne* (var. *de Haine*). *Entre le Roes et La Louviere.* Mais, souvent, le cadre seul est bucolique : les bergers parlent volontiers *d'armes et d'armoieries*, des grandes affaires du siècle et des intérêts des princes. *Meliador* conte en trente mille vers les aventures du héros qui donne son nom au roman et qu'une rivalité oppose au chevalier Camel de Camois. *Meliador*, vainqueur après une longue suite d'épreuves, épouse Hermondine, fille du roi d'Écosse. *Meliador* est le dernier roman du cycle arthurien. Il ne paraît pas avoir connu un grand succès: on n'en a gardé qu'un manuscrit et il n'a pas été imprimé avant l'édition savante qu'Auguste Longnon en a procurée à la fin du XIXe siècle. Le fait peut surprendre, car un certain esprit chevaleresque et le goût des aventures romanesques étaient encore bien vivants dans la seconde moitié du XIVe siècle,

FROISSART PRODIGUE SES ENSEIGNEMENTS À UN DAMOISEAU ET À DEUX DAMES. *Outre la miniature, le manuscrit daté (1394) fournit la Table des Matières des Poésies de Froissart. Ce très beau folio nous donne une idée du succès remporté par Froissart auprès de la plus haute aristocratie française. (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 831, f° 1 v°. Photo Bibliothèque Nationale).*

[V]ous devés
savoir que
dedens ce livre
sont contenu
plusiour dittie
et traitie amourous et de moralite.
les quels sire Jehans froissars
prestres en ce temps tresoriers et
canonnes de Cymai et de nation
de la conte de haynnau et de la ville
de valenchienes. a fais dittes et or-
donnes a laide de dieu et damours.
et a le contemplation et plaisance
de plusiours haus et nobles signours.
et de plusiours nobles et vaillans
dames. et les commencha a faire sus
lan de grasce nostre signour mil.ccc.
.lxii. et le cloy sus lan de grasce mil
trois cens quatre vins et quatorze.
et vous ensagnera ceste table comment
il sont escript ou dit livre par ordenance.

[P]remierement vous trouveres
ou dit livre un traitie damours
qui sappelle le paradis amourous.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
un traitie de moralite qui sappelle le
temple de honnour.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
un traitie en loant le douls mois
de may.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
le dittie de la flour de la margheritte.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
grant fuison de lays amourous.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
grant fuison de pastourelles.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
un traitie de moralite qui sappelle la
prison amourouse.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
chancons royauls amourouses. et
serventois de nostre dame.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
le dittie del espinette amourouse.

[A]pres vous trouveres ou dit livre
balades. virelays. et rondiauls.

[A]pres vous trouveres un dittie
qui sappelle le buisson de ionece.

[A]pres vous trouveres la plaidoirie
de la rose et de la violette.

ainsi qu'en témoignent les nombreuses mises en prose de cette époque. Mais la forme versifiée choisie par Froissart, l'octosyllabe à rimes plates, était bien passée de mode. Il y a chez Froissart une aisance et une légèreté, une sensibilité un peu superficielle, qui parfois font penser à Marot. Aussi bien que les meilleurs rimeurs de son temps, il connut le *gay mestier* du vers. Mais ce qui fait encore son plus grand charme, c'est qu'au long d'une vie mouvementée et dans un monde dont il connut mieux que tout autre les troubles profonds, il fut un poète du bonheur.

Jean de Werchin. C'est à la fin du XIV[e] siècle que JEAN, seigneur DE WERCHIN, sénéchal de Hainaut et cité comme tel dans de nombreux actes montois, ami dévoué de Christine de Pisan, collabora au *Livre des cent ballades.* Collaboration abondante! Cinquante des pièces du recueil sont attribuées à ce bon chevalier, mort à Azincourt après avoir longtemps brillé dans les tournois et les batailles.

Le Roman de Gillion de Trazegnies. On ne peut attribuer qu'à la région wallonne le roman, en prose, de *Gillion de Trazegnies*, écrit dans l'entourage de Philippe le Bon par un auteur inconnu. C'est l'histoire d'un chevalier, marié, qui part pour la croisade et, croyant son épouse morte, contracte un deuxième mariage en Orient. Les deux femmes finiront par se retirer dans un couvent. Elles ne tarderont pas à y mourir et le chevalier, qui ne leur survivra guère, voudra être enterré entre leurs deux tombes. Ce thème romanesque avait déjà inspiré à Marie de France, au XII[e] siècle, son lai d'*Eliduc*. Mais le roman en prose provient d'une autre source, probablement une rédaction versifiée du XIV[e] siècle qui ne nous est pas parvenue.

Les Sociétés de Rhétorique. Y eut-il dès le moyen âge, dans les villes de Wallonie, des sociétés de poètes bourgeois analogues à celles qui fleurirent dans la Picardie méridionale et dont la plus connue est le *pui* d'Arras? Pour Tournai, la réponse n'est point douteuse: l'*Escole de rhetorique,* fondée à la fin du XIII[e] siècle, vécut, non sans interruptions, jusqu'à la fin du XV[e]. Ses treize membres, dont le plus connu est Jean de Marvis (seconde moitié du XV[e] siècle), composaient des chansons et des poèmes de circonstance. Ils organisaient aussi de joyeuses réunions et des concours. A Mons, des sociétés de *rethoricyens* sont bien attestées au XV[e] siècle et leur existence est sans doute plus ancienne. Mais l'organisation de représentations théâtrales était leur préoccupation principale, sinon unique. Une chambre de rhétorique — organisme officiel puisqu'il a le patronage des échevins — fut créée en 1553 par fusion d'une société de rhétoriciens et d'une compagnie de comédiens, *jeuweurs sur kars,* qui donnaient des représentations devant les hôtels des riches bourgeois. Jean Bocquet et son fils Charles, bourgeois de Mons et rhétoriciens, ont laissé un *livre de ballades* plus intéressant pour l'histoire des idées au XVI[e] siècle que pour l'histoire des lettres.

Pierre RUELLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

BASTIN J., *Froissart, chroniqueur, romancier et poète,* 2[e] éd. Bruxelles, 1948. — BAYOT A., *Le roman de Gillion de Trazegnies,* Louvain-Paris, 1903. — BOCCA L.N., *Li Romans de Bauduin de Sebourc,* 2 vol., Valenciennes, 1841. — LABANDE E.R., *Étude sur Baudouin de Sebourg, chanson de geste,* Paris, 1940. — BONNARDOT FR., *À qui Jacques de Longuyon a-t-il dédié le poème des Vœux du Paon?* dans *Romania,* XXIV (1895), pp. 576-

581. — CASEY C., *Les Vœux du paon by Jacques de Longuyon. An edition of the mss. of the P Redaction* (*Diss. abstracts*, XVI), Ann Arbor, 1956. — CHALON R., *La Chronique du bon chevalier messire Gilles de Chin*, Mons, 1837. (Il s'agit de la mise en prose.) — DELBOUILLE M., *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel, par Jakemes*, édition établie à l'aide des notes de J.E. MATZKE, *(S.A.T.F.)*, Paris, 1936. — DELBOUILLE M., *Le Jugement d'amour ou Florence et Blanchefleur*, Paris, Droz, 1936. — DINAUX A., *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*. II *Trouvères de la Flandre et du Tournaisis*, Paris-Valenciennes, 1839. IV *Trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois*, Bruxelles, 1863. — FOERSTER W. et FOERSTER W.-BREUER H., *Les Merveilles de Rigomer von Jehan, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts*, 2 vol., Dresde, 1908, 1915. — GOLDSCHMIDT M., *Sone von Nansay*, Tubingen, 1899. — HENRY A., *Les œuvres d'Adenet le Roi*, I *Biographie d'Adenet. La traduction manuscrite*, Bruges, 1951. II *Buevon de Conmarchis*, Bruges, 1953. III *Les enfances Ogier*, Bruges, 1956. IV *Berte aus grans piés*, Bruxelles-Paris, 1963. V *Cleomadés*, Bruxelles, 1971. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, XXX, XXXVI. — HUMMEL F., *Zu Sprache und Verstechnik des Sone de Nansay*, diss. Berlin, 1913. — LÅNGFORS A.-JEANROY A.-BRANDIN L., *Recueil général des jeux-partis français*, *(S.A.T.F.)*, Paris, 1926. — LANGLOIS CH.-V., *La société française au XIII^e siècle d'après dix romans d'aventure*, 3^e éd., Paris, Hachette, 1911. (L'ouvrage nous intéresse pour *Guillaume de Dole* et pour *Sone de Nansay*.) — LECOY F., *Jean Renart, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, *(C.F.M.A.)*, Paris, Champion, 1962. — LEJEUNE R., *L'esprit 'clérical' et les curiosités intellectuelles de Jean Renart dans le Roman de Guillaume de Dole*, dans les *Mélanges Paul Imbs*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 589-601. — LEJEUNE R., *L'œuvre de Jean Renart, Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*, Paris, Droz, 1935. — LEJEUNE R., *Le Roman de Guillaume de Dole et la principauté de Liège*, dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, XVII (1974), pp. 1-24. — LEJEUNE R., *Jean Renart, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, 1936. — LIEBRECHT H., *Les Chambres de rhétorique*, Collection *'Notre passé'*, s.d. — LIÉGEOIS C., *Gilles de Chin, l'histoire et la légende*, Louvain-Paris, 1903. (Voir le c.r. d'A. Henry dans la *Rev. b. de phil. et d'hist.*, XXVII (1949), pp. 303-312). — LONGNON A., *Meliador, par Jean Froissart*, 3 vol., *(S.A.T.F.)*, Paris, 1895, 1899. — LOUANT A., *Le 'Livre de Ballades' de Jehan et Charles Bocquet, bourgeois de Mons au XVI^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1954. — PETERSEN DYGGVE H., *Onomastique des trouvères*, Helsinki, 1934. — PIRENNE H., *Jean le Bel*, dans *Biographie nationale*, XI (1890, 91), col. 518-525, Bruxelles. — PLACE E.B., *L'histoire de Gille de Chyn by Gautier de Tournay*, Evanston and Chicago, Northwestern University, 1941. — REIFFENBERG F. DE, *Chronique rimée de Philippe Mouskés*, 2 vol., Bruxelles, 1836, 1838. (Nouvelle édition en préparation par R. MANTOU). — ROQUES M., *Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII^e siècle*, 2^e éd., *(C.F.M.A.)*, Paris, 1936. — SCHELER A., *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, 3 vol., Bruxelles, 1866, 1867. — SCHELER A., *Dits de Watriquet de Couvin*, Bruxelles, 1868. — SCHELER A., *Œuvres de Froissart. Poésies*, 3 vol., Bruxelles, 1870, 1871, 1872. — SCHELER A., *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle*, Louvain, 1876. — SWEETSER F., *Jean Renart, L'Escoufle, roman d'aventure*, Paris-Genève, Droz, 1974. — THOMAS A., *Jacques de Longuyon, trouvère*, dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXXVI (1924), pp. 1-35. — THOMAS A.P., *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, La Haye-Paris, Mouton, 1973. — WOLFF O.L.B., *Histoire de Gilion de Trasignyes et de dame Marie, sa femme*, Leipzig, 1839. — WOLFRAM G.-BONNARDOT F., *Les vœux de l'épervier. Kaiser Heinrichs VII Romfahrt*, dans *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, Bd VI, Metz, 1895.

A la bele [illegible] ca vint li lait
[illegible] vient li se trait
c uion [illegible] a huant une fol
l a .j. eleu a[illegible] col
p ozer l'acer grande z fort
s i venit mal ne lai cui donit
q ue li sieul loi dire
i dest [illegible] fl leu acuir
m ais ci ne [illegible] deu je mie
m ant le fiert en la biere
d eriez le g[illegible] autel [illegible]
d e son ca[illegible] bait aumuce
a genoz z a [illegible] mains
r acier q li se [illegible]
f u encor sor le pale froi
p or le nasle z par le frai
l e la jone a loient menant
s e va [illegible] le moult [illegible]
m ais le basse [illegible] le [illegible]
s i donne [illegible] de [illegible]
f ierz la re [illegible] a[illegible] de [illegible]
r e [illegible] z il [illegible]
t restoye [illegible]
a [illegible] le moine [illegible]
s e le [illegible] tout [illegible]
s [illegible] le [illegible]
z lui aller plus [illegible] de glace
d e mau [illegible] ne [illegible]
g n [illegible] il est [illegible]
l i abes [illegible] le cors
m ais [illegible] il [illegible]
f u alles plais z [illegible]
e cli [illegible]
l e le borgois [illegible]
z le ba [illegible]
j [illegible]
[illegible]

Segnor je vous veul a [illegible]
tout d'[illegible] alez [illegible]
en lost [illegible]
q uant [illegible] on les [illegible]
c aus q [illegible] est sur [illegible]
o n les [illegible]
q [illegible] les [illegible]
s [illegible] le moustier [illegible]
z amallez le [illegible]
c il q a lui [illegible] plus [illegible]
f [illegible]
d [illegible] du [illegible]
c a [illegible] a haute vois
c est [illegible]
b ele dame sainte marie
c [illegible]
n e [illegible]
l [illegible]
s [illegible]
c ui [illegible]
e nsi [illegible] les [illegible]
l [illegible] tables
d [illegible]
d e [illegible] du moustier
d [illegible] haut z durement
z li [illegible]
l [illegible] a [illegible]
r [illegible] a [illegible]
g [illegible] le [illegible]
d e [illegible]
g [illegible] est [illegible]
z li cors est [illegible]
l i [illegible]
e [illegible]
d e [illegible] la dame a [illegible]
l i [illegible] le [illegible]
z [illegible]

Les Fabliaux

'Les fabliaux sont des contes à rire en vers', selon la définition de Joseph Bédier, acceptée par Per Nykrog et, du moins implicitement, par tous ceux qui se sont occupés du sujet. La forme même du mot *fabliau* révèle, non pas que le genre soit né en Picardie — ce n'est qu'une probabilité —, mais que c'est surtout en pays picard qu'il fut cultivé. On s'attendrait à le voir largement représenté dans nos régions, surtout à l'ouest. Ce n'est pas tout à fait le cas. Faut-il s'expliquer cette relative pauvreté par la tournure d'esprit de nos aïeux? Personne ne le pensera. Est-ce parce que, dans nos principautés, une société longtemps féodale était moins favorable à la diffusion de ces récits plaisants que la société bourgeoise de l'Artois ou du Cambrésis? C'est possible. En fait, il ne faut pas oublier que nous n'avons gardé que cent cinquante fabliaux environ et qu'un nombre bien plus considérable se sont perdus.

Gautier le Leu. Que le trouvère GAUTIER LE LEU (1[re] moitié du XIII[e] siècle) soit originaire des environs de Valenciennes, comme le montre avec de bons arguments Charles H. Livingston, ou de la région d'Ath, comme l'a écrit Rita Lejeune, ou d'un terroir 'à la limite des terres picarde et wallonne', comme le pensait Maurice Delbouille, c'est en tout cas un Hennuyer. D'autre part, si Valenciennes, l'Ostrevant et la Thiérache sont bien ce qu'il semble connaître le mieux, il n'en montre pas moins que le pays picard et wallon, plus à l'est, lui est familier. Ne parle-t-il pas des *poisons* de *Blanchemont* (les 'pouhons' de Blanchimont, près de Stavelot)? Nous ne saurions donc négliger d'en parler dans cette brève revue. On a longtemps cru, à tort, que Gautier 'le Long', auteur de *La veuve*, et Gautier le Leu étaient deux personnages différents. En fait, il fallait lire *li lous* là où on avait cru voir *li lons*. Gautier le Leu est l'auteur d'une demi-douzaine de fabliaux, de trois dits et d'un conte allégorique. Nul autre conteur du moyen âge n'a — il faut bien le reconnaître — donné autant dans le scatologique et dans l'obscène. Auteur méprisable, donc? Non. D'abord, Gautier se singularise dans ses fabliaux par sa haine rageuse du clergé, par ses moqueries envers les héros épiques et par la manière irrespectueuse dont il traite les vies de saints. Mais, surtout, grinçant, cruel, sadique dans presque tous ses écrits, dont souvent le titre même défie les convenances, il se montre sous un jour différent dans le fabliau de *La veuve*. Certes, Gautier témoigne ici du même pessimisme que dans ses autres œuvres, mais ce pessimisme est plus réfléchi, plus profond. Le texte est écrit dans d'autres intentions que celle d'amuser un public peu exigeant. Comme la matrone d'Éphèse, comme la jeune veuve de La Fontaine, la veuve que Gautier met en scène est d'abord inconsolable de la mort de son mari. Mais elle, ce n'est pas du hasard ou d'un père qu'elle attend un remplaçant du défunt. Elle le cherche activement, au point d'éloigner d'elle ses enfants, qui la gênent dans cette quête. Elle fait étalage de sa fortune. Et, si elle finit par se retrouver dans le lit d'un vilain qui la gruge et qui la bat, elle est néanmoins satifaite, car

Se cil puet bien ferir des maus ('S'il peut la contenter charnellement'),
Dont est abasciés tos li maus. ('Alors, toute difficulté est aplanie').

L'auteur termine par quelques mots d'une pitié méprisante pour la femme, objet futile des désirs de l'homme:

TEXTE MANUSCRIT DU FABLIAU *LA VEUVE*. *Le fabliau commence au haut de la seconde colonne: Segnor, je vos veul castoiiez. Le manuscrit est du XIII[e] siècle. (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2128, f° 91 v°. Photo Bibliothèque Nationale).*

... cil n'a mie le cuer fin ('délicat')
Qui sa mollier destraint ne cosse, ('gourmande et tourmente sa femme')
Ne qui li demande autre cosse ('chose')
Que ses bones voisines font.

La veuve, si l'on ne tenait compte que de son sujet et de sa verdeur, ne serait qu'un fabliau comme les autres. Mais Gautier y montre de tels dons d'observateur et de psychologue, il raille, à froid, avec tant de justesse et de mordant qu'il apparaît comme un véritable artiste, bien supérieur à l'ensemble des tâcherons du genre. Rimeur habile, pourvu d'un vocabulaire riche et pittoresque, attentif à donner à sa phrase le mouvement d'une pensée agile, Gautier est un trouvère de grand talent. Bien mieux, c'est un esprit indépendant et original.

Bien qu'il ne s'agisse en aucune manière d'un fabliau, il nous semble impossible de ne pas parler ici d'un conte de Gautier le Leu, *De Dieu et dou pescour*, qui, par son inspiration, est une des œuvres les plus étonnantes de la littérature d'oïl au moyen âge. Si, à cette époque, les attaques contre le clergé sont courantes, il est bien rare que l'on s'en prenne à l'Église, sinon de manière détournée. Nul n'ose mettre en question les fondements mêmes de la religion. C'est pourtant ce qu'a fait Gautier le Leu, avec une incroyable âpreté, tempérée par une prudence si maladroite que cette maladresse même semble voulue. Au bord du lac de Tibériade, Jésus envoie Judas, puis Pierre, acheter du poisson à un pêcheur qui refuse de leur donner satisfaction. Le Christ, étonné, intervient à son tour et se voit repoussé par le pêcheur. Celui-ci explique son refus: l' Église que le Christ va fonder commettra ou tolérera les pires abominations et le Christ en portera la responsabilité. Survient alors la Mort, suivie d'un horrible cortège, et le pêcheur, avec empressement, lui offre tout ce qu'il possède. Le pêcheur a pour nom *Envie*. L'attaque en règle contre l'Église et le Christ est, à n'en pas douter, le fait de Gautier lui-même. Sans doute feint-il, au dernier moment, de l'attribuer à un personnage allégorique, mais celui-ci est totalement dépourvu de vraisemblance, ce n'est qu'un écran derrière lequel le trouvère s'abrite contre les foudres de l'Église. Comme on le voit, Gautier le Leu n'est pas seulement un auteur de fabliaux capable de jeter sur les hommes un regard aigu et méprisant ou de scruter la psychologie féminine, c'est aussi un 'esprit fort' d'une surprenante audace.

Jacques de Baisieux. *Li dis de la vescie a prestre*, de Jakes de Basiu (cf. p. 142), est un fabliau dont les Frères prêcheurs font les frais. Sur le point de mourir, un prêtre fait son testament au bénéfice de ses amis. Surviennent deux dominicains qui s'indignent que leur ordre ait été oublié. Le prêtre va se venger: que les dominicains reviennent le lendemain, ils sauront quel joyau précieux leur est promis. Joie et ripaille au couvent des Prêcheurs. Lorsqu'ils reviennent le lendemain, pleins de convoitise, le curé leur annonce qu'il leur laisse sa vessie, chose, dit-il *ke j'aime mult et tieng mult chiere*. On verra dans ce fabliau, mordant assurément, mais sans réelle méchanceté, une vengeance envers les Jacobins, à qui l'on reprochait communément de se rendre au chevet des mourants avec des vues intéressées, mais coupables surtout, aux yeux des trouvères, d'oser sermonner contre leur corporation.

Watriquet de Couvin. Des trente-deux pièces que nous a laissées Watriquet Brassenel de Couvin (cf. p. 144), deux sont des fabliaux. On est surpris de voir comment, dans *Les trois chanoinesses de Cologne* et dans *Les trois dames de Paris*, notre trouvère, d'ordinaire courtois et moralisateur, peut verser dans un réalisme sordide et dans l'obscénité. Les *chanoinesses* invitent le poète à partager le repas qu'elles prennent installées dans leur baignoire. L'entretien prend une tournure telle qu'un des possesseurs de l'unique manuscrit où figure le fabliau, effarouché, a gratté de nombreux passages et a même arraché un feuillet. Les *trois dames*, ivres mortes après une effroyable orgie, sont dépouillées de leurs vêtements et à demi enterrées, par erreur, au cimetière des Innocents. Dans tous les fabliaux, et même dans toute la littérature

LES TROIS DAMES DE PARIS EN TRAIN DE S'ENIVRER. *Miniature tirée du manuscrit unique contenant le fabliau. Début du XIV^e siècle. (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3525, f° 88 v°. Photo Bibliothèque Nationale).*

française du moyen âge, il n'y a pas d'autre œuvre dont l'ivrognerie féminine constitue le thème principal. Il y en a peu où un auteur se soit complu à ce point dans l'ignoble et le macabre:

Ainçois ('avant') *fu plus de mienuis*
Que se peüssent resveiller,
Et mont ('beaucoup') *les couvint travailler*
Ainçois qu'elles fussent issues
Hors de la terre et des issues
Et des portes des Innocens.
Elles n'odoient ('ne sentaient') *pas encens,*
Mont erent ('étaient') *ordes et puans.*

Jean de Condé. Auteur de cinq fabliaux, JEAN DE CONDÉ (cf. p. 145) est un des plus féconds représentants du genre. S'il conte, lui aussi, des turpitudes — bien peu de fabliaux en sont dépourvus —, il le fait avec une sorte de

détachement aimable et poli. Il n'y a rien, en tout cas, dans les scènes qu'il décrit, qui soit comparable aux grinçantes obscénités de Gautier le Leu. C'est que Jean, poète de cour, s'il peut se permettre des récits licencieux, qu'il a du reste peut-être écrits sur commande, ne peut aller jusqu'à choquer son noble auditoire. Rien dans le reste de son œuvre, fort respectueuse de la femme, ne permet de penser qu'il en ait eu envie. Dans *Les braies le prestre,* un boucher et l'amant de sa femme confondent leurs *braies* dans la chambre de l'infidèle, ce qui révèle au mari son infortune. C'est encore une femme adultère, mais plus avisée, que mettent en scène *Li dis dou pliçon* et *Du clerc qui fu repus. Li sentiers batus* montre comment un chevalier, méchamment moqué par une dame, met les rieurs de son côté. Enfin, *Li dis de la nonnette*, dont le sujet, traité aussi par Boccace et plus tard par La Fontaine, vient du *Roman de Renart*, tourne en dérision les nonnes qui, de la novice à l'abbesse, pèchent sans vergogne contre la chasteté. Jean de Condé est le dernier en date des auteurs de fabliaux. Son cas est exemplaire: plus que l'évolution des mœurs, c'est le changement de condition sociale du trouvère, devenu ménestrel, qui a précipité la disparition du genre.

LE ROMAN DE RENART

La proto-histoire du *Roman de Renart* s'ouvre vers 937 avec l'*Ecbasis captivi,* poème latin écrit en Lorraine. En 1149, un clerc flamand, Nivart de Gand, achève son *Ysengrimus,* encore en latin, où prend forme le caractère de Renart et où, pour la première fois, sont contés ses exploits. De 1175 environ à la fin du siècle se constituent les diverses branches du *Roman.* Dans les récits multiples qui le composent, Renart, le goupil, Isengrin, le loup, et les autres animaux, eux aussi pourvus d'un nom propre, sont doués d'une personnalité, chargés des travers et des ridicules de l'espèce humaine. Mais jamais la satire politique n'apparaît. Il en va tout autrement avec *Renart le Bestourné,* de Rutebeuf, écrit en 1261, pamphlet violent contre les ordres mendiants, et avec *Le Couronnement de Renart*, composé entre 1263 et 1270 ou 1288. Ce dernier ouvrage doit retenir notre attention.

Le Couronnement de Renart. Contrairement au *Roman,* le *Couronnement* (3400 vers) pratique systématiquement l'allégorie, il est satirique et moralisateur. L'auteur, un clerc de chancellerie apparemment, avait été au service du comte de Flandre Guillaume de Dampierre et il servit ensuite son frère Guy, marquis de Namur et, à son tour, comte de Flandre. C'est Guy de Namur que l'auteur du *Couronnement* veut mettre en garde contre Calomnie, Envie, Orgueil et Fausseté, qui ont tué le comte Guillaume et dont les représentants les plus redoutables sont les Jacobins et les Cordeliers. L'histoire qui nous est contée est celle de Renart. Par traîtrise, il a succédé à Noble, le lion, et il règne par le mensonge et l'argent. Un passage étonnant, le premier de ce genre dans l'histoire des lettres françaises, montre les pauvres hurlant leur plainte à la porte du palais:

Haï, Argent, Argent, Argent,
Comme tu fais ces huis ouvrir!
Argens, tu fais tous ciaus finir ('mourir tous ceux')
Qui ne te püent mie ('peuvent pas') *avoir.*
Argent, jou di priés est d'avoir
Vilonie qui trop t'a chier ('t'aime trop').

Les pauvres clament aussi leur désespoir d'avoir perdu leur protecteur, Noble. En fait, c'est bien du bon comte Guillaume qu'il s'agit. Même mort, il vaut mieux que Renart vivant:

... mout vaut mius nons de prodome,
Tout soit il mors, çou est la some ('en définitive')
Que Renars, qui encore est vis ('vivant').

Le *Couronnement de Renart*, poème de circonstance, écrit par un clerc qui n'ignorait certes pas la littérature de son temps mais à qui les affaires du comté semblent avoir été bien plus familières, est une œuvre vigoureuse bien qu'inégale dans la forme. C'est un ouvrage à clef, ce qui le rend souvent obscur

pour nous. Enfin, il faut convenir que l'esprit juridique de l'auteur, s'il le sert bien dans la polémique, donne à l'ensemble du poème une certaine lourdeur. L'unique manuscrit du *Couronnement* est écrit dans le français picardisant en usage au XIII[e] siècle dans le Nord de la France. Toutefois, les wallonismes, même à la rime, sont assez nombreux pour qu'on voie dans l'auteur un Wallon. L'attachement qu'il témoigne à Guy de Namur, son 'seigneur', a fait penser qu'il pouvait être Namurois. Cela reste néanmoins peu probable, car le comté de Namur ne fut acheté par Guy qu'en 1263. Or l'auteur semble bien avoir été au service du Français Guillaume de Dampierre, comte de Flandre, mort en 1251.

Pierre RUELLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

BÉDIER J., *Les Fabliaux*, 2[e] éd., Paris, Bouillon, 1895. — FLINN J., *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au moyen âge*, Paris, P.U.F., 1963. — FOULET A., *Le Couronnement de Renart, poème du treizième siècle*, Princeton-Paris, 1929. (Elliott Mon., 24) — JODOGNE O., *Le caractère wallon de 'La vessie au prêtre', fabliau de Jacques de Baisieux*, dans le *Bull. de la Comm. Royale de Top. et de Dialect.*, XLIV (1970), pp. 29-42. — LEJEUNE R., *La patrie de Gautier le Leu*, dans *Le Moyen Âge*, t. XLVII (1937), pp. 1-21. — LIVINGSTON C.H., *Le jongleur Gautier le Leu, étude sur les fabliaux (Harvard Studies in Romances Languages*, XXIV), Cambridge, Massachusetts, 1951. — LIVINGSTON C.H., *The Jogleor Gautier le Leu* (*Romanic Review*, XV [1924], pp. 1-67). — NYKROG P., *Les Fabliaux*, Copenhague, Munksgaard, 1957. — SCHELER A., *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, 3 vol., Bruxelles, 1866, 1867. — SCHELER A., *Dits de Watriquet de Couvin*, Bruxelles, 1868. — SCHELER A., *Trouvères belges du XII[e] au XIV[e] siècle*, Louvain, 1876. — SCHELER A., *Trouvères belges*, nouvelle série, Louvain, 1879. — THOMAS A.P., *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

ARRIVÉE DES SAINTES FEMMES DEVANT LE TOMBEAU VIDE DU SEIGNEUR. *Dessin au trait.* Évangéliaire de Gembloux. *Milieu du XI*[e] *siècle. Cette belle œuvre mosane illustre de façon saisissante la fameuse phrase du drame liturgique dont le retentissement sur le développement du théâtre médiéval est bien connu:* 'Quem quaeritis in Sepulchro?'. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 5573, fol. 10. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

Le théâtre médiéval

Le théâtre français médiéval ne se laisse pas repousser au-delà de l'an quinze cent : Jodelle lui-même, compagnon de la Pléiade, n'a pas fait déprécier les anciens genres dramatiques comme Ronsard et du Bellay ont réussi à faire triompher leur lyrique. En effet, les Mystères ont été joués encore au XVI^e siècle et la vogue des Moralités et surtout des farces et soties s'est maintenue jusqu'au seuil du XVII^e siècle. Par conséquent, c'est cent ans de rabiot que s'octroie la chronologie du théâtre médiéval. Cinq siècles donc où nous étageons ce que le hasard a pu nous conserver. Si nos inventaires sont abondants entre 1400 et 1500, ne croyons pas que de cette époque même nous possédions toute la production.

On ne le répétera jamais assez, le théâtre est un genre littéraire à part. Il est mixte, exigeant la participation des arts d'expressivité orale et picturale, imposant le geste pour mettre en valeur des paroles. Sans doute, l'auteur a écrit une œuvre et on l'a détaillée en rôles pour les répétitions. Mais après la représentation, les feuillets des acteurs ont perdu leur importance : on les a brûlés — dans quel état étaient-ils? — et on n'a conservé peut-être que la copie mère lorsqu'on a souhaité monter la pièce une fois encore ou revendre cette partition à une ville désireuse d'organiser un 'festival' de prestige.

Le théâtre, c'est donc le spectacle, un moment dans le temps, et non pas une composition écrite dont on se délecte individuellement quand on le désire. Toutefois, reconnaissons que, dès le XIII^e siècle, des livrets dramatiques, après usage théâtral, ont été adaptés à la lecture et recopiés après insertion, modification ou suppression des didascalies ou indications scéniques. Cette destination seconde nous a peut-être valu la survie, dans les 'librairies', de quelques jeux du XIII^e siècle et des longs Mystères du XV^e.

Vers 1480, l'imprimerie servit le théâtre et on ne compte plus les éditions de la *Passion* de Jean Michel (1486) comme les recueils postérieurs groupant des drames sur la vie du Christ. Dans le domaine profane, nous constatons que les farces, ne couvrant que quelques feuillets oblongs, étaient multipliées sur les presses parisiennes ou lyonnaises : des lignes sautées et des coquilles les déparaient et, en outre, le papier était de mauvaise qualité. Ajoutons qu'elles n'étaient pas brochées ni protégées par une couverture. Quels sont les 'libretti' que nous avons gardés? Uniquement ceux que de rares collectionneurs du XVI^e siècle ont réunis par manie et dont l'amas est appelé abusivement 'recueils' par les bibliographes modernes.

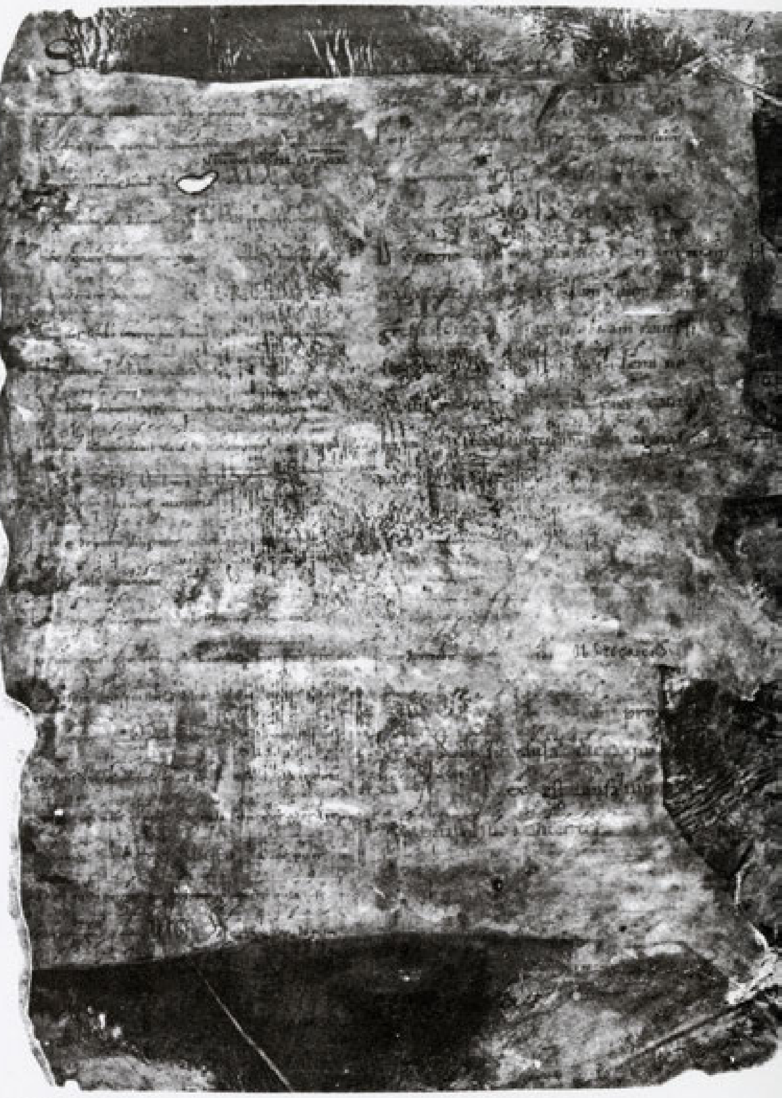
Dès lors, nous admettrons que de la rareté des œuvres dramatiques conservées, nous ne pouvons pas conclure à un certain dédain pour le théâtre. D'ailleurs, nos textes médiévaux ont des destinations si diverses que nous pouvons supposer que tous les milieux populaires, toutes les communautés pratiquaient les jeux de la scène. D'autre part, les archives de nos villes nous disent assez qu'au XV^e siècle, nos populations éprouvaient pour les Mystères un engouement semblable à celui qui se manifestait dans toute la France du Nord.

Nous nous devons de rappeler ces particularités au moment d'aborder l'histoire du théâtre en Wallonie. Il se présente à nous sporadiquement : une courte pièce du XI^e siècle, une autre du XIII^e, plusieurs au XV^e, mais de genres très différents. Aucune variété du théâtre de France, sauf la sotie, n'est sans représentant chez nous. Comme pour la littérature d'oc, les *rari nantes* divers nous prouvent une participation identique sinon

égale aux courants littéraires. En somme, rien ne nous permet d'affirmer qu'en Wallonie médiévale, le théâtre ait été moins pratiqué qu'à Paris, Arras, Rouen, ou Angers. Ne découvrons-nous pas, dans les archives montoises, qu'en 1501, notre Hainaut était un des hauts lieux du grand spectacle religieux?

THÉÂTRE D'ÉGLISE

L'Officium Stellae de Malmedy. Gustave Cohen, à qui nous devons tant, attribua au XI[e] siècle l'Évangéliaire de Bilzen contenant un drame liturgique fameux, l'*Ordo Stellae*. Il l'a publié en 1916 avec l'illustre historien du théâtre latin d'église, Karl Young. En 1928, Jean Gessler a étudié plus minutieusement ce manuscrit et y a découvert un *explicit* daté de 1130; il n'a pas manqué d'accuser tous les éditeurs d'avoir feuilleté sans attention le respectable codex. Aussi, Karl Young, dans son monumental ouvrage, a-t-il corrigé son erreur et a attribué au XII[e] siècle le drame liturgique de Bilzen. C'était en 1933. Mais sauf Théo Pirard, les historiens Gustave Charlier, Paul Thiry, C. A. Thomas-Bourgeois et même Cohen, en 1953, ont perpétué l'erreur de 1916 et, par voie de conséquence, ont donné la priorité (et Théo Pirard aussi) au document limbourgeois. Elle revient de droit, pourtant, à l'*Officium Stellae* de Malmedy, car, de l'avis unanime, ce drame est écrit par un scribe du XI[e] siècle. Il est moins intéressant que celui de Bilzen, affirma Cohen. Voire. Tient-on donc pour négligeable qu'il est le seul des deux à posséder sa musique, des neumes attribués à l'école de Metz? Par son manque de didascalies, il révèle un état plus ancien de la transcription traditionnelle des drames liturgiques. L'œuvre est courte, mais elle est complète: ce n'est pas un fragment comme Young l'a prétendu, mais quelques mots sont effacés. Selon le type commun, ce jeu commence par une hymne chantée par le chœur et s'achève par le *Te Deum*, ce chant qui clôturait les Matines. Quatre courtes scènes : la visite des Mages à Hérode, l'adoration de l'Enfant, l'avertissement de l'Ange aux rois, la colère d'Hérode lorsque son *Gladiator* lui fit remarquer que les rois ne sont pas revenus vers lui : il décide de faire décapiter les jeunes enfants de Bethléem. Si l'ensemble est conforme au récit de Matthieu II 1-13, il s'en faut de beaucoup qu'on en ait reproduit



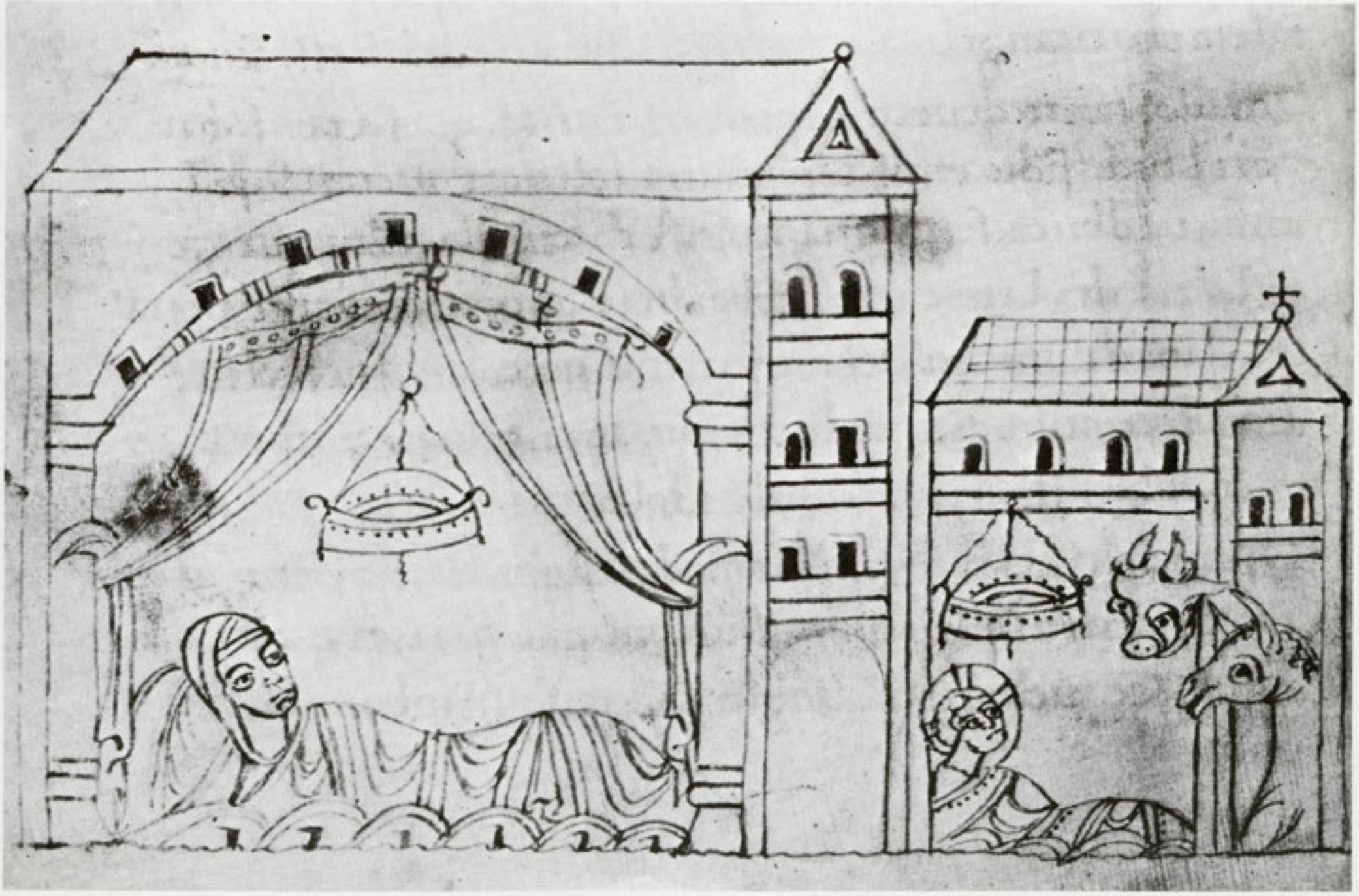
MANUSCRIT DE L'OFFICIUM STELLAE. *Ce manuscrit, conservé à la Bibliothèque Vaticane, provient de l'abbaye de Malmedy. Le scribe qui a copié le jeu liturgique travaille dans la seconde moitié du XI[e] siècle. Il remplit les blancs d'un manuscrit consacré aux* Antiquités Judaïques *de Flavius Josèphe. Bibliothèque Vaticane,* Vat. lat. *8552, fol. 1 r°. (Photo Bibliothèque Vaticane).*

exactement le texte. D'une part, on est passé du style narratif au discours direct; d'autre part, comme Cohen s'en est avisé, la visite à Bethléem est curieusement amputée : on n'y voit pas la Mère. Alors que Matthieu l'avait désignée à notre attention *(invenerunt puerum cum Maria, matre ejus)*, le dramaturge a fait recevoir les Mages par des *obstetrices* ou sages-femmes (*custodes* à Nevers, *mulieres* à Compiègne) auxquelles deux répliques sont attribuées. Étrangement donc, on a renoncé au rôle de la Mère de Dieu. Est-ce par respect? A Nevers, l'Enfant est remplacé par une *Imago*.

En tout, onze personnes au moins participent à ce jeu, dont deux femmes ou, sans aucun doute, deux clercs voilés comme des femmes. Ceci n'est pas un mince détail : il atteste une dramatisation complète. Ce n'est plus une simple cérémonie liturgique, une 'composition faite de pièces rapportées' comme le prétendait Robert Guiette. La conversion rédactionnelle du texte primitif et surtout la 'personation' (des clercs voulant paraître des femmes) réalisent ce que nous appelons du théâtre.

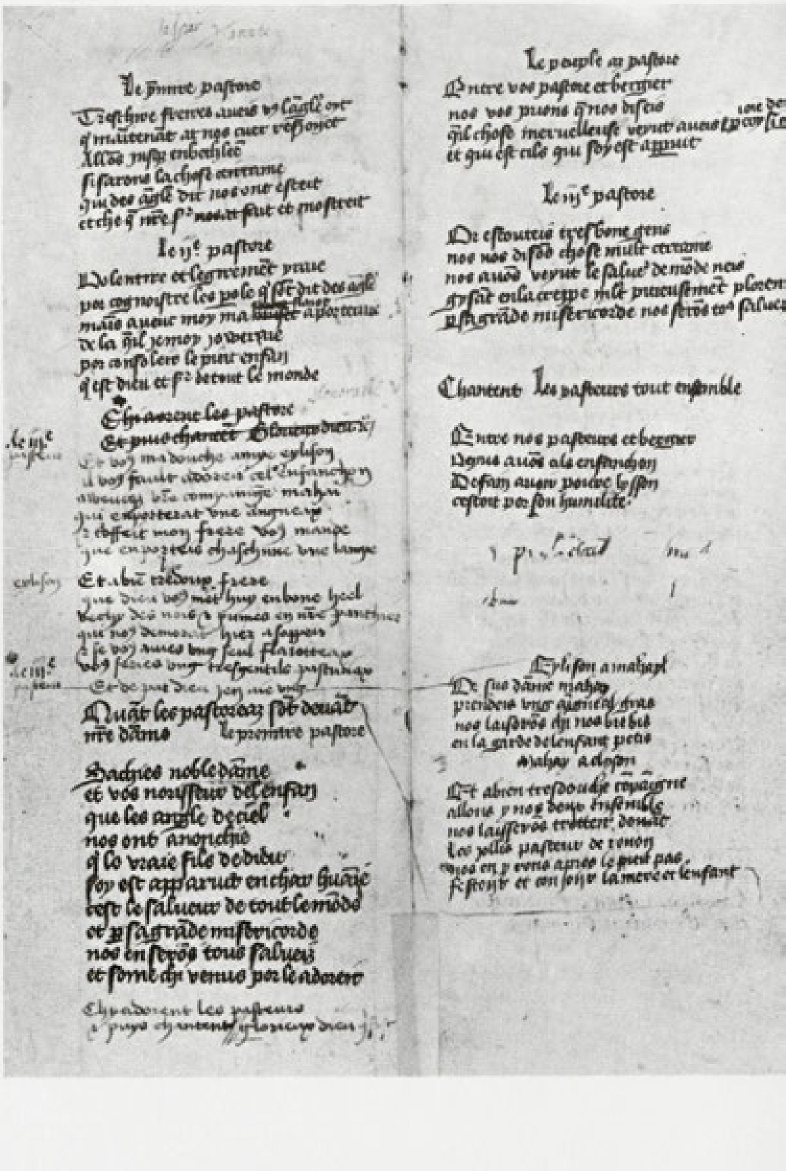
Si l'on avait respecté les données chronologiques, on eût considéré cet *Officium Stellae* comme la première manifestation certaine du drame liturgique dans nos églises wallonnes, car l'*Ordo* de Bilzen a repris 95% du texte de Malmedy ou d'une version-sœur, puis l'a truffé de longs développements et aussi de très nombreuses didascalies. Dans sa simplicité, le drame de Malmedy, chanté du début à la fin, avec son chœur comme le théâtre antique, prend place à côté de celui de Nevers (Paris, Mazarine 1708).

LA NATIVITÉ. *Dessin à l'encre rouge. XI^e siècle. Figurant dans un* Martyrologe d'Usuard *de la Bibliothèque de Saint-Laurent de Liège. On remarquera la disposition curieuse de la Vierge et de l'Enfant, séparés. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10849-54, fol. 3 v°. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



LA NATIVITÉ. *Figurant dans les 'Petits Évangiles' ou 'Évangéliaire de Floreffe', cette belle miniature, du XII[e] siècle, aux traits spécifiquement mosans illustre, elle aussi, la popularité du thème de la Nativité en Wallonie. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 10527, fol. 15 v°. (Photo A.C.L.).*

LE JEU DE LA NATIVITÉ AU COUVENT DES DAMES BLANCHES À HUY. *Chantilly, Musée Condé, ms. 617, folios 2 v° et 3 r°. (Photo Giraudon, Paris).*


Chantent les pasteurs tout ensemble

La Nativité de Huy. Il est certain que cette célèbre *Nativité* de Huy n'a pas été représentée sur la place publique: ce n'est donc pas, au XV[e] siècle, à l'époque où elle fut transcrite, une œuvre que l'on pourrait comparer à la *Nativité* du manuscrit Sainte-Geneviève, à un Mystère en somme. Ce n'est pas un drame liturgique, car on a renoncé presque entièrement au latin; et puis, il n'est plus destiné à l'église, mais au public restreint qui était admis chez les Dames Blanches ou carmélites chaussées de Huy: le meneur de jeu ne s'adresse qu'à elles *(tres douche suers)*. Elles avaient quitté Dinant en 1464 — deux ans avant le sac de la ville! — et étaient établies depuis vingt ans environ dans la maison Saint-Michel quand la sœur Catherine Bourlet copia une *Nativité* et trois Moralités dans un registre oblong bien commode pour les régisseurs. C'est le manuscrit conservé aujourd'hui à Chantilly (Musée Condé 617).

Gustave Cohen l'a découvert en 1905 et l'a publié en 1920 (réédité en 1953), mais il n'a pas remarqué alors l'interversion de deux cahiers: ce qui lui a fait croire qu'il disposait d'une *Nativité* complète et du fragment d'une seconde. En fait, il s'agit d'une pièce unique où une "fin du jeu" permet une interruption entre l'Adoration des Mages et la Colère d'Hérode. Cette faculté n'est pas singulière: un manuscrit de la I^re^ Journée de la *Passion* d'Arnoul Gréban (vers 1450) offre des formules qui permettent de scinder la représentation (Le Mans, Bibl. Munic. n° 6).

Le titre est archaïque, car, à l'époque, ce drame s'appellerait Mystère et non *Jeux de la Nativité Jhesuchrist*. Il faut remonter jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle et au seuil du XV^e^ pour retrouver cette terminologie: le *Jeu des Trois Roys* (du manuscrit Sainte-Geneviève) est précédé d'une *Nativité* qui ne s'appelle pas *Jeu*. Qu'on le compare aux "Nativités" de Marcadé (Arras, avant 1420) et de Gréban (Paris, 1450 environ) et l'on dédaignera le souffle court et la rusticité stylistique de notre composition. Elle a le mérite, pourtant, de ne ressembler ni à la *Nativité Sainte-Geneviève* ni à celle de Semur ni à un drame liturgique quoiqu'elle soit plus proche de celui-ci que de ceux-là. N'oublions pas que, dans l'église, des drames liturgiques latins ont été en usage au XV^e^ siècle encore. Mais nous pourrions utilement distinguer la matière de son expression.

Le prologue est dit par le "meneur de jeu", en l'occurrence une religieuse. En fait, dans les Mystères, et dans les *Miracles de Notre-Dame*, au XIV^e^ siècle, c'était le Prêcheur qui annonçait le spectacle.

Marie apprend à son "père" Joseph qu'elle va enfanter. Et, tout aussitôt, voici Marie baisant les pieds et les mains de Jésus, et Joseph pleurant de joie: ces attitudes sont imposées explicitement par les didascalies.

Dans un autre canton de la scène, trois anges interpellent trois bergers et deux femmes (64-121). Un silence sans doute pour leur donner le temps conventionnel d'arriver à la crèche et d'adorer l'Enfant (122-45).

L'action se localise ailleurs, là où Gaspar, Melchior et Balthazar se sont rencontrés sur la route de Jérusalem (146-86).

A ce moment, devant une autre mansion, se produit un phénomène singulier. Sans qu'on l'ait averti de l'arrivée des rois, Hérode est bien nerveux *(fait bien le corochié)*; il convoque les clercs et leur demande où doit naître Jésus-Christ. Après avoir entendu leur réponse, le roi provoque son peuple en lui annonçant qu'il doit bien céder son trône. Et *unc por tout le peuple* (un porte-parole) l'assure de la fidélité de tous: on tuera l'usurpateur éventuel (187-236). Nulle part ailleurs, Hérode ne s'adresse au peuple et ne suscite son serment d'allégeance en l'effrayant par l'annonce d'un brusque départ.

Nous revenons ensuite au schème classique. Un messager royal va quérir les Mages pour les introduire à la cour. Le souverain les prie de décliner leur identité et de lui dire le but de leur voyage. Et il les invite à manger! Un long silence ou un *silete* (exécution musicale) doit interrompre la représentation qui reprend *quant aront mengiét*, nous dit la didascalie. Ce dîner chez Hérode est une singularité, quoique dans d'autres occasions, les Mystères multiplient les repas sur scène. L'entretien reprend. Chacun des trois chevaliers d'Hérode déclare devant les Mages qu'il restera fidèle à son roi, et le troisième serait prêt à tuer celui qu'on voudrait lui substituer. Comme s'il n'avait pas entendu, Hérode veut retenir les Mages à souper, leur faisant toujours *lye chire* (belle figure), mais les voyageurs demandent le congé et reprennent leur route, pleins de soupçons après ce qu'ils ont appris (237-377). Dans cette *Nativité* seule, l'auteur fut assez adroit pour donner à l'accueil d'Hérode son caractère ambigu: la flagornerie des chevaliers a déclenché chez les Mages une profonde méfiance, sans les dissuader de réaliser leur projet.

Alors, revoyant l'étoile, Gaspar chante la fin de l'antienne du Magnificat de l'Épiphanie: *Hoc signum magni regis est; eamus et inquiramus eum et offeramus ei munera, aurum, thus et mirram* ("Voici le signe du Grand Roi; allons et cherchons-le et offrons lui des présents: de

l'or, de l'encens et de la myrrhe"). Ce latin-là est la preuve que le drame liturgique sous-tend la Nativité hutoise. Car l'exhortation *Eamus*... est textuellement la même dans *l'Officium Stellae* de Malmedy, *l'Ordo* de Bilzen et celui de Strasbourg (env. 1200) à cette étape précise de l'action. Dans d'autres drames liturgiques du XI^e siècle (Nevers, Compiègne, Freising), du XII^e siècle (Sicile, Rouen), du XIII^e siècle (date du manuscrit de Fleury-sur-Loire), du XIV^e siècle encore (Rouen), cette antienne est chantée plus tôt, avant le départ des Mages pour Jérusalem. Par contre, ce qui est inconnu ailleurs, c'est la prière de Gaspar à Dieu le Père, lui demandant la bénédiction. Dans notre Nativité, le Tout-Puissant se bornera à cette seule intervention; auparavant, Marie l'avait imploré, mais Il ne lui avait pas répondu.

La scène de l'adoration des Mages comprend un entretien avec Marie, une salutation de Balthazar à l'Enfant, l'adoration proprement dite de chacun des trois rois suivie chaque fois du chant *Adorate Dominum,* extrait du Graduel de l'Épiphanie. Ensuite, un chœur entonne le Graduel *Omnes de Saba*, etc. Un court entretien avec Joseph, puis les Mages prennent congé (384-470). Enfin, l'ange leur ordonne de ne pas retourner chez Hérode. Et le Jeu peut être interrompu ici après une allocution passe-partout (479-93). En fait, il l'était le plus souvent, car la souscription *Explicit per manus Bourlet* suppose que la copiste a considéré ce qui précède comme une unité possible : à vrai dire, la suite n'est pas indispensable, car le retour des Mages peut clore ce qui serait un "Jeu de l'Étoile".

Mais on l'a continué. La première scène est bien marquée par le XV^e siècle : Hérode qui menaçait les Mages parjures est moqué par son bouffon, le *Sot*. Ce personnage sévit dans la *Passion* de Troyes, remaniement de celle de Gréban. Il est trop tard pour se lancer à la poursuite des rois : le Sénéchal le lui affirme. Avant de partir pour Rome, Hérode, afin de faire disparaître le futur roi des Juifs, ordonne donc de tuer les enfants de Judée qui n'ont pas trois ans : qu'on s'arrête quand on en aura décapité cent quarante-trois mille (1-63)! Ce voyage à Rome est un trait légendaire colporté par la *Légende dorée* et qu'Arnoul Gréban luimême a daigné entériner (7226-36).

Nous nous attendrions à voir figurer ensuite la Fuite en Egypte et le Massacre des Innocents. Surprise. A leur place, on nous offre une

LE BETHLÉEM DE HUY AU XIX^e SIÈCLE. *'Arvo' sculpté de la collégiale Notre-Dame. Cette photographie permet de bien se rendre compte de la tripartition du portail (1330-1340). À gauche, une Nativité avec Adoration des Bergers. À droite, l'Offrande des Rois Mages à l'Enfant. Au centre, le roi Hérode, trônant, ordonne le Massacre des Innocents. (Photo A.C.L.).*

PARTIE DU BETHLÉEM DE HUY. *Plus on examine les détails de cette Nativité, empreinte de grâce souriante, plus on s'étonne aussi de cette impression d'ensemble car les disparates ne manquent pas. La restauration semble évidente. La Vierge au premier plan, tenant Jésus dans ses bras, contredit le style de l'Enfant séparé d'elle dans la crèche. (Photo A.C.L.).*

scène que la vraisemblance impose quand on y réfléchit, mais dont aucun dramaturge ne s'est soucié : la visite à Marie et à son enfant de la mère Anne et de ses deux filles. Toutes trois adorent Jésus dressé dans le giron de sa maman. Cette longue scène est unique dans la littérature de la *Nativité* : elle témoigne d'une délicate intelligence de la situation et de la tendresse maternelle refoulée des pieuses carmélites (64-232). Cette seconde partie du Jeu se termine par la Purification (233-307) que nous conservons amputée de quelques folios. On évoquait peut-être la Fuite en Egypte et la perte de Jésus dans Jérusalem, en somme, toute cette tranche évangélique qui va de la naissance du Messie à son enseignement dans le Temple. On a omis la Circoncision, scène difficile, à vrai dire, que Gréban pourtant a incorporée.

Cette analyse rapide et ces commentaires ont pu suggérer l'appartenance de notre *Nativité* au théâtre du XV^e^ siècle (le *Sot*), mais surtout sa parenté avec le drame liturgique. Malgré l'adoption de la langue vernaculaire, on a conservé, comme dans *Adam*, les chants liturgiques de la messe et des vêpres de l'Épiphanie. On exécute aussi un cantique : *Glorieux Dieu qui fist...* Même les rubriques

rappellent les procédés des copistes 'liturgistes': *Le Premier Angele az Pastore, Melchior a Jaspar, Herode a son Messagire, Herode a Sot, Marie a sainte Anne, Marie parolle a Joseph, Sainte Anne respont, Joseph dist, Marie dist a Joseph.* Comme dans les manuscrits de ces drames latins, une consigne est combinée avec la rubrique: *Joseph* en plorant de joie *dist a Marie, Ichi mande Herode ses cleirc et* fait bien le corochié, *Chi mande Herode les roy et* fait lye chire, *Herode dist* par grande yre. *Saint Symeon parolle* par grant desire.

Les didascalies sont rédigées dans la perspective d'une représentation future : les verbes sont à l'indicatif (ou au subjonctif, car les formes se confondent souvent) ou au futur :'... *quant* aront *mengiét, quant les roy* seront *delez Marie*, ou enfin au subjonctif: *Ycy* voisent *a temple*. C'est bien pour la préposée aux 'secrets' qu'on a écrit : *L'estoille* se doit *moustreir*.

La *Nativité* hutoise a été rédigée et copiée dans la seconde moitié du XV^{e} siècle. Quelques critiques perspicaces comme Ernest Hoepffner et Maurice Delbouille ont décelé trois couches dans la préhistoire de notre œuvre. Des linguistes se sont intéressés à cette *scripta* (ou langue écrite) où les dialectismes liégeois fourmillent et entachent un français mal connu. Quant au style, il est pour le moins caractéristique de ce milieu monacal où l'on a lu bien des ouvrages ascétiques en langue vulgaire. On perçoit l'abondance des termes religieux abstraits et l'onction propre aux congrégations féminines, fidèles aux formules respectueuses.

Bref, cette *Nativité* hutoise est bien plus qu'un avatar tardif du drame liturgique latin du XI^{e} siècle, c'est plus qu'un document qu'expliquent le milieu traditionaliste et le décalage qui en résulte. En elle-même, elle a bien des singularités, des trouvailles dues à la ferveur religieuse, au bon sens, à la simplicité et à la tendresse de ces pieuses moniales bien plus qu'à leur érudition, à leur connaissance des Mystères du moment et de la métrique élémentaire.

On ne peut s'interdire un rapprochement avec le *Jeu des Trois Maries* mi-français mi-latin qu'exécutèrent les bénédictines d'Origny-Sainte-Benoîte (près de Saint-Quentin) pendant les XIII^{e} et XIV^{e} siècles. La représentation y revêtait l'aspect d'un exercice de grande piété, comme nous le prouvent assez les nombreuses didascalies.

On le dira plus loin, cette œuvre eut des lendemains en Wallonie.

Sa valeur dramatique a été testée en Sorbonne le 5 janvier 1936 grâce à l'initiative de Rita Lejeune. Sa traduction a été interprétée par des collaborateurs de la revue liégeoise 'L'Essai' et par des membres du Cercle de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Elle a remporté un grand succès devant des étudiants, un public tout autre que celui des carmélites hutoises!

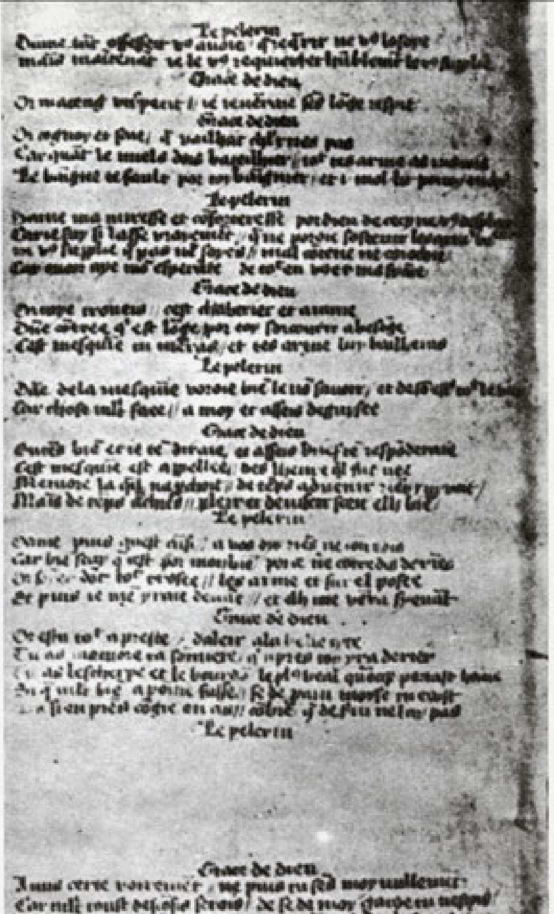
Les Moralités adaptées à Huy. Dans le manuscrit de Chantilly qui nous a transmis la *Nativité* hutoise, nous lisons, signée encore par la sœur Catherine Bourlet, la transcription de trois Moralités. On présente la première en ces termes : *C'est li jeux des. VII. péchié morteil et des .VII. vertus.* Tel que nous le lisons, le texte est converti pour la lecture : il est dépourvu de didascalies autres que celles qui sont requises pour l'intelligence de la rédaction.

La *Moralité des Sept Péchés Mortels et des Sept Vertus*, comme on le devine, met en jeu des personnages allégoriques appelés à s'affronter à l'injonction que l'Ermite lance au Diable d'une part, à la prière adressée à Notre-Dame d'autre part. Devant nous surgissent dame Orgueil et ses princesses Ire, Envie, Avarice, Accide ('insouciance'), Gloutonnerie, Luxure, chacune avec un objet significatif (sceptre, épée, fleur et serpent, bourse, crucifix, pâté, miroir), chacune narrant ses exploits et détaillant ses pouvoirs. L'Ermite effrayé recourt à Notre-Dame; il l'implore pour qu'elle obtienne de Dieu la conversion et le pardon des Filles du Diable : les sept Vertus pourraient les ramener à Dieu.

Et, bien sûr, ce sont Humilité, Patience, Charité, Largesse, Prévoyance, Sobriété, Chasteté. Ce qui semble étrange, c'est qu'à ce moment, Notre-Dame se trouve sur terre et que, d'ici-bas, elle appelle Chérubin pour lui exposer très longuement ce que souhaite l'Ermite : comme le dit heureusement Cohen, c'est 'un petit cours de morale théologique, une éthique fondée sur la liberté'. Ensuite, Notre-Dame rejoint son Fils et obtient de lui que l'Ermite puisse réussir à faire venir chaque vice à récipiscence.

Ces 2561 vers s'adressent à un public de 'bones gens' (2497). Est-ce la même 'bonne compaingnie' à laquelle la *Nativité* était destinée? C'est peu probable, car cette Moralité, si elle a bien été copiée par sœur Catherine Bourlet, a été conçue primitivement pour un autre public que la communauté hutoise. En tout cas, elle a reçu une toilette dialectale liégeoise, car au départ, le dramaturge a repris 386 vers du *Miroir de Vie et de Mort* écrit en 1266 par le Picard Robert de l'Omme.

Selon Petit de Julleville, à Tours, le 25 juillet 1390, eut lieu une représentation très solennelle des *Gieux des sept vertuz et des sept pechiéz mortelz*. Le texte est perdu, mais les archives municipales nous apprennent qu'on a désigné jusqu'à huit personnes pour repousser aux portes de la ville les 'gens non cogneuz'. Les Jeux susdits étaient offerts 'de l'assentement des habitans d'icelle ville'. Nous sommes donc contraints d'admettre qu'à Tours, un drame allégorique, philosophique dirions-nous, sévère parce qu'abstrait, pouvait plaire à un public très mêlé, d'une culture modeste. Je n'imagine pas que les carmélites aient joué cette longue pièce sur la place publique, ni même qu'elles l'aient exécutée dans leur cloître. Je croirais plutôt que la sœur Bourlet savait qu'elle copiait une pièce de théâtre et qu'elle a jugé que son texte serait pour ses consœurs une lecture agréable et édifiante. Assurément, la raison d'être de cette Moralité dans le manuscrit me paraît différente de celle de la *Nativité*.



FIN DE LA TROISIÈME MORALITÉ COPIÉE À HUY ET FIN DU MANUSCRIT 617 (vers 1484). *La jeune novice qui a transcrit les œuvres signe au bas de son ouvrage:* Explicit suer Katherine Bourlet. *Le manuscrit a été en possession quelque cent ans plus tard, d'*Eliys de Potiers *(† 1612), d'une grande famille du Pays de Liège. Chantilly, Musée Condé.*

L'Alliance de Foy et Loyauté. Bourlet a écrit deux autres Moralités. La première a été intitulée par Gustave Cohen *L'Alliance de*

Foy et Loyauté. Ces allégories sont charmantes, car elles sont incarnées par des pasteurs, types conventionnels de la civilisation non polluée, d'un monde préservé des intrigues de cour. On irait presque jusqu'à affirmer que seul leur nom est allégorique, car la pièce ressemble plutôt à une pastorale. Ainsi Foy est vue sous les aspects surprenants d'un jeune homme amoureux. Représente-t-il l'un des deux sens du mot: la croyance ou la fidélité? Rien ne nous permet de trancher, car aucune dissertation ne précise son état civil. C'est l'idylle entre un berger et une bergère qui devient le sujet fondamental, avec un personnel féminin qui groupe Prudence, mère de la future fiancée Loyauté, Amour, Honneur et Paix. Six personnages seulement qui, sauf leurs noms, pourraient être assimilés aux bergers de *Robin et Marion*. Assurément, ces 417 vers signés par un Bonverier mystérieux, convertissent la Moralité prêcheuse en Bergerie printanière semblable à celles de Froissart auxquelles on a peut-être emprunté des détails.

Le Jeu de Pèlerinage de la Vie Humaine. La troisième et dernière Moralité copiée à Huy nous ramène à la spiritualité grave et à la philosophie. C'est le *Jeux de Pelerinage (de la Vie) Humaine*, un condensé dramatique du traité fameux de Guillaume de Digulleville, le *Pèlerinage de la Vie humaine* (1330-2). Raison et Nature s'entendent pour protester auprès de Grâce de Dieu. Aristote lui-même est appelé par Nature à lui servir d'interprète. Et l'on débat... de l'Eucharistie. 'Que le pain soit la chair et le vin le sang, cela est contraire à la loi naturelle, mais la Charité le veut pour le salut de l'Homme et Aristote, c'est-à-dire la pensée antique, doit s'incliner et conclure qu'il lui vaut mieux s'en aller.' Tel est, résumé au mieux par Cohen, le sujet discuté. On en arrive alors aux conseils imagés qu'on doit donner au Pèlerin pour gagner le Paradis, aidé par Grâce de Dieu.

Ces trois Moralités sont des œuvres dramatiques incontestables, du moins dans leur état primitif: on parle de *jeu*, de *jouer par personnages*, de public. Mais le texte est démuni de toute didascalie alors que des indications scéniques seraient souhaitables, par exemple, lors des allées et venues de Notre-Dame dans la *Moralité des Sept Péchés mortels*. C'est à ce point que l'on peut croire que, par simple soustraction, on a consacré ces textes à un usage unique, la lecture, tandis que les didascalies de la *Nativité* prouvent par leur abondance et leur formulation qu'on n'avait pas renoncé à la jouer encore.

Tout n'est pas résolu: on se demandera pourquoi ces Moralités dépourvues de didascalies, dont la représentation devant la communauté des carmélites est très problématique, ont été copiées sur des feuillets oblongs, trois fois plus hauts que larges et qu'on reconnaît comme uniquement destinés aux meneurs de jeux.

THÉÂTRE COMIQUE

Nous ne pouvons pas supposer que le théâtre, si prospère à Arras au XIIIe siècle, n'a été ni connu ni pratiqué dans les nombreuses villes du Nord et de Wallonie, celles du Hainaut pour le moins. Dans le centre culturel de l'Artois, l'ingéniosité, la belle humeur, le goût du réalisme avaient produit ces petits chefs-d'œuvre que nous appelons le *Saint Nicolas*, le *Jeu de la Feuillée*, *Robin et Marion*. Jean Bodel a fait sortir de l'église ce qui serait devenu le Miracle si son jeu n'avait été oublié bientôt. Adam de la Halle est le père de cette mystérieuse revue d'actualité encadrant un drame personnel traité allégrement. Plus détendu, semble-t-il, il conçut l'opéra-comique pastoral. Enfin, l'anonyme de *Courtois d'Arras* transposa pour la scène la parabole évangélique de l'Enfant Prodigue en la laïcisant. Ces variétés de théâtre n'ont pas pu être ignorées, du moins dans la partie septentrionale de la Gaule romane, d'autant plus qu'elles s'étagent du début à la fin du siècle. Et, pourtant, de cette époque, nous ne conservons qu'une seule pièce qui soit de chez nous, *Le Garçon et l'Aveugle*.

Jeu du Garçon et de l'Aveugle. C'est avec raison que son éditeur Mario Roques l'a appelé un 'jeu', car, en effet, c'eût été un anachronisme de le qualifier 'farce', quoique deux cents ans plus tard, il eût été considéré comme un spécimen de ce nouveau genre dramatique. Ce n'est pas qu'une hypothèse, comme nous le verrons.

Cette œuvrette a été composée à Tournai vers 1277. Elle nous est conservée seulement sur les deux derniers feuillets d'un recueil (B.N.f.fr. 24366) où nous lisons le *Roman d'Alexandre* et la *Vengeance Alexandre* auxquels notre Jeu est bien étranger. C'est assez dire que sans le souci qu'eut le scribe de ne pas laisser des feuilles inutilisées, nous n'aurions pas eu ce texte et nous ne soupçonnerions pas son existence.

Relativement, la perte eût été plus grave pour l'histoire de la Wallonie que pour le patrimoine français des thèmes littéraires, car le sujet fut repris fidèlement à Angers avant 1456.

La localisation dépend de ce vers 30: *aval la cité de Tournay*. C'est là que l'aveugle a l'intention de chanter, tandis que le garçon qu'il engage réclamerait de l'argent. En fait, leurs tournées les ramènent au domicile de l'aveugle, près de chez *Hue qui de Hontevuignies a le seurnon: vers Ruengnies siet li vile dont je parole*. L'éditeur a cru qu'il s'agit *sans doute* de Honnevain (c. Blandain, à 8 km au nord-ouest de Tournai) et de Ramegnies-Chin (à 9 km 5 au nord-ouest de Tournai). En fait, dans les documents d'archives, ces localités n'ont jamais été appelées ainsi et, s'il s'agit d'elles, leur nom a été volontairement déformé. Quoi qu'il en soit, c'est en Tournaisis qu'est située l'action de cette pièce à deux personnages seulement.

Elle est faite de 265 octosyllabes à rimes plates, mais ce qui est chanté est présenté en strophes hétérométriques $(8abb)^2$6b8cc6b(vv. 1-8, 57-64, 83-90). Nous remarquons que déjà le jeu s'ouvre par une tirade qui accroche: ici, la prière chantée de l'aveugle. Les didascalies sont d'un type archaïque : *Or parole li garçons, or parole li avules, or cantent ensanle, or cantent endoi* ('tous deux') *ensamble*. On en trouve de semblables dans *Aucassin et Nicolette*. Mais ici, il s'agit bien d'un drame puisque le garçon, en changeant sa voix, incarne un instant un troisième personnage et que jamais un seul vers ne ressortit à un récit. En outre, on n'y rencontre aucun 'vers narratif' concernant la mise en scène comme ceux qui ont intrigué les critiques: on peut croire que ce texte n'a pas été adapté à la lecture. Et pourtant, des didascalies indispensables lors des apartés (17, 183-4) sont omises; il en faudrait une lorsque le garçon feint la présence d'un second larron (147-9). Ce changement de voix est employé par le *Babio* (217-8) 'comédie' latine du XII[e] siècle.

Un jeune homme appelé Jehannet (abrégé en Hannet ou Hanot) s'offre à servir un aveugle qui en a bien besoin et qui le paierait un *escuçon* par jour. Mais cyniquement, le drôle profite de l'infirmité de son maître pour taire le produit de ses collectes, pour le frapper pendant une fausse absence, pour emporter sa bourse ensuite. Il ne manque pas de s'en vanter 'loyalement' devant sa victime.

L'aveugle mendie en chantant et, pourtant, il a des revenus suffisants pour s'en dispenser :

Si je jamais pain ne rouvoie ('quémandais'),
joliement me maintenroie,
tant ai je deniers assamblés (104-6).

Est-ce cela qui justifierait la cruauté de l'auteur? Car il prétend nous amuser en nous montrant comment un malandrin adroit abuse un infirme. Eh non, car le même sujet fut repris encore par une farce insérée dans le *Mystère de la Résurrection* d'Angers (1456) et là, l'aveugle trompé n'est pas un possédant. Donc, notre courte pièce ne veut nullement provoquer notre pitié; elle nous paraît destinée à un public commun qui a dû se plaire à voir des acteurs s'agiter et ne manquer ni de bagou ni de malice: quelques grivoiseries la pimentent par endroits. Les autres vers 211-4 dans lesquels Jean Frappier croit reconnaître des termes techniques de la 'draperie' sont assurément des éléments très crus du vocabulaire érotique. Mario Roques, d'ailleurs, en avait un léger soupçon. Ces plaisanteries de bas étage émaillent donc notre jeu comme les farces,

deux siècles plus tard, Ainsi, l'on peut considérer *Le Garçon et l'Aveugle* comme le premier spécimen du genre, quoique cette pièce tournaisienne soit sans descendance connue.

REPRÉSENTATIONS

Petit de Julleville a recensé les spectacles dramatiques que les archives nous signalent. Mais son enquête n'a porté que sur la France : ne nous étonnons donc pas si les Mystères si souvent représentés dans le Nord, à quelques lieues de nos frontières, paraissent n'être jamais joués dans les localités appartenant aujourd'hui à la Wallonie. En outre, à l'époque où il écrivit, en 1880, on ignorait les énormes dossiers relatifs à la *Passion* montoise de 1501. De même, dans son *Répertoire du théâtre profane*, il s'est préoccupé des textes concernant la France exclusivement : à Béthune, Lille et Saint-Omer il situe l'exécution de farces, de soties et de Moralités, mais il refuse de franchir nos frontières. Force nous est donc sinon de nous livrer à des dépouillements d'archives belges, de consulter du moins les quelques monographies sur notre ancien théâtre.

Des vraies représentations dramatiques nous devons distinguer, sans les écarter pourtant, les tableaux vivants appelés aussi *Mystères*, un terme qui, après tout, ne désignait alors que 'service, métier, entreprise'.

Ainsi, la procession de Namur, le 2 juillet, comptait, dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, trois chars où étaient figurés la *Gésine* ('trépas') *Notre-Dame* (char peint en bleu dont les roues disparaissaient sous les tentures), Jésus-Christ en l'arbre de la Croix, les deux larrons et les trois joueurs de dés, et, enfin, la Décollation de saint Jean-Baptiste. Même si les personnages débitent un texte, comme aujourd'hui encore dans la procession de la Trinité à Mons, il est bien évident que ce n'est qu'une variété modeste de théâtre, sans qu'on puisse lui dénier un caractère dramatique : c'est plus qu'un spectacle mimé.

LE THÉÂTRE À NAMUR AUX XV^{e} ET XVI^{e} SIÈCLES

Jules Borgnet, le 2 octobre 1854, présenta à l'Académie le résultat de ses *Recherches sur les anciennes fêtes namuroises*. Il a repéré des représentations aux dates suivantes :

— 25 juillet 1439 :'... aux compaignons qui fissent le jeu sur le Marchié de Namur,...'

— 1447, '... le jeu delle Nativiteit sur le marchiét de Namur...'

Nous restons perplexes devant des mentions comptables comme celles-ci :

'pluisseurs jeus et esbatemens'... que Guillemin Dubos 'at fais *sur un char et charette*' (1448).

'A Saladon et plussieurs autres compaignons en nombre de IIII^{xx} et X qui monstrarent *par figure* toute la passion Nostre Seigneur...' (1448).

(2 février 1449). Le rôle de la Vierge, remarque Borgnet, fut rempli par deux jeunes filles, précisément parce que Notre-Dame devait figurer dans deux tableaux différents.

Le 2 février 1450, le même Saladon utilisa 140 compagnons pour la *Passion*.

Le 27 mai 1456, 'jour du Saint Sacrament', des 'compagnons... mostrerent ... *par figure*, le trespas Nostre Dame et le coronnement.'

De 1458 à 1475, soit sur le Marché des Fèvres (Place de l'Ange), soit sur le Grand-Marché (Place d'Armes), plus rarement sur la Place Saint-Remy, une seule fois en face du château (près de l'hôpital), parfois sur des chars parcourant les rues, ont été figurés le martyre des Onze Mille Vierges, la résurrection de Lazare, le martyre de saint Etienne et celui de saint Blaise.

Mais c'est sur des *hourdemens* ou estrades fixes que, le 2 juillet 1448, 'furent fais', deux jeux au Marché Saint-Remy et sur le Pont de Sambre. Le 2 juillet 1451, la *Passion* fut jouée par 200 personnages. Ce mot signifie *rôle* et non acteur

et nous savons que deux rôles pouvaient être assumés par la même personne. Un 'chanteur de geste', Aimery, se chargea de 'deux jeus d'escripture': comprenons deux copies du texte entier et de chacun des rôles. Borgnet s'est trompé en affirmant que ce Mystère était son œuvre. Il fut aidé par le Magister de l'école 'sur les fossés' et par le crieur de la ville, Augustin le Cat.

Le 2 juillet 1452, la *Passion* encore, avec 300 acteurs dirigés par Jean Caulier, maître de l'école de la rue des Fossés (aujourd'hui rue Cuvelier). Elle fut représentée sur le Grand-Marché. Un *Mystère de la Passion* qui puisse être exécuté en une journée à peine? La *Passion* du Palatinus (XIV^{e} siècle) ne contient que 1995 vers, mais ne requiert que 42 personnages; celle d'Autun (XIV^{e} siècle) n'est pas plus longue, croyons-nous, à voir ce qui en reste; celle du manuscrit Sainte-Geneviève (début XV^{e} siècle) compte 9.800 vers, ce qui nécessite au moins une journée entière. Bref, nous ne réussissons pas à identifier cette *Passion* de 1452.

L'après-midi de ce 2 juillet, sur le Marché Saint-Remy on représenta le *Mystère du Jugement*.

Les comptes communaux de 1453 et de 1454 sont perdus.

Le 2 juillet 1455, pour le *Mystère de la Passion*, le personnel compte environ 700 acteurs ou figurants. Borgnet remarque à ce sujet: 'En présence de ce chiffre, que l'on se représente un immense théâtre élevé au milieu du Marché ou de la Place Saint-Remy, deux endroits assez resserrés à cette époque, et l'on conviendra que les spectateurs ne devaient guère être à l'aise; il est vrai que les fenêtres et les toits remplaçaient les gradins des théâtres antiques'. Une précision supplémentaire: la *Passion* proprement dite était suivie du 'jugement(?) avec le coronnement Nostre Dame'. On aurait repris le programme de 1452 auquel on aurait ajouté encore une évocation du couronnement de la Vierge, assurément après avoir représenté son Assomption. Sans aucun doute, il s'agit de tableaux vivants commentés par quelques textes très courts.

Car, le même jour, non plus au Grand-Marché, mais au Marché Saint-Remy seulement, on joua le *Mystère de Notre-Dame de Cambron* (abbaye de l'arr. de Mons). C'est Jehan Caulier qui a 'escript et billeteit ce jeu' et on lui paya 'le pappier qu'il livra pour ledit jeu'. Le verbe *billeter*, formé sur *billet*, exprime la transcription des rôles individuels. Au même genre appartiennent le *Mystère de Notre-Dame du Puy* (vers 1518) et les douze *Mystères de Notre-Dame de Liesse*, composés par Jean Louvet et joués à Paris de 1536 à 1550. Mais l'on peut croire qu'on s'est contenté, à Namur, de quelques évocations par mimes des miracles racontés à Cambron-Casteau.

Les 2 juillet et 15 août 1456, représentation de la *Passion*. La veuve de Jean Caulier, maître d'école, réclame deux *moutons* (pièce d'or) pour livrer les 'pappiers' des 'personnages'. Les comptes de la ville nous apprennent en outre que l'ensemble de ce Mystère comptait 1500 lignes. C'est une indication très significative, car une *Passion* de 1500 vers et comptant jusqu'à 700 personnages, se déroulant en une journée au maximum, ne peut être qu'une série de tableaux vivants bien fournis en personnel, mais débitant des textes très brefs.

Nous arrêterons cette longue énumération — qui supplée à notre indigence en copies d'œuvres — pour observer qu'à partir de 1518, nous pouvons épingler un renseignement sur un autre genre en vogue à Namur: la *Moralité des Quatre Fils Aymon*. Il fut pratiqué par des 'joueurs de rhétorique' qu'on voit signalés dès 1519 et qui, en 1525, s'appelaient *Enffans du Prince d'Amour*.

D'autre part, un *Prince des Ognons*, mentionné en 1518, était peut-être l'équivalent du *Prince des Sots* parisien; il aurait porté à la scène farces et soties.

Fait surprenant, des pièces latines furent offertes aux Namurois en 1556 ('pour la recreation des bourgois'). En effet, maître Gérard, professeur de latin à l'École du Faucon (rue Saint-Nicolas) fit 'jouwer certaine moralité et, après, une farche en chambre et en latin'.

Remarquons-le, ce théâtre fut réservé à une *salle* (en chambre) et une farce a été écrite en langue savante: nous savions que *Pathelin* avait été convertie en *Veterator*.

LE THÉÂTRE À MONS AUX XV^{e} ET XVI^{e} SIÈCLES

Six ans avant le plus ancien témoignage namurois, les chanoinesses ont inscrit sur leur registre ce qu'elles ont donné 'as compagnons, liquels es fiestes de Pausques (1433) jeuwerent *Le Vie et Ystoire de Madame Sainte Waudrut*'. C'est vers cette époque, en effet, que se propagent les représentations illustrant la vie d'un saint patron. Mais déjà à Lille, en 1351, 'on jua dou jeu de sainte Katherine'; de la même façon on honora cette sainte à Metz en 1433, soit l'année même où Mons chantait les louanges de sa protectrice. Et à Metz encore, dès 1425, on joua un *Mystère de saint Victor* qui dura trois jours.

Du 26 au 30 juillet 1455, sur la Grand-Place de Mons, fut représenté un *Mystère de la Passion* qui me semble être celui d'Arnoul Gréban, car il dura quatre jours entiers et comporta des événements évangéliques insérés entre l'Annonciation et la Descente du Saint-Esprit. Pour habiller les acteurs, on utilisa ce qui avait servi aux tableaux vivants dressés aux carrefours pour la Joyeuse-Entrée de Philippe le Bon les 14 et 15 mai 1433. Une reprise de ce Mystère est signalée en 1457.

En mai et juin 1458, la *Vengeance de Jhesucrist* occupa quatre jours comme à Metz en 1437: c'est peut-être le texte que Vérard imprima en 1491. Ce n'est pas l'œuvre d'Eustache Marcadé qui construisit sa *Vengeance* en trois Journées seulement. Cette pièce fut jouée à Mons par ceux qui avaient participé à la *Passion* de 1455.

Le 2 septembre 1459, toujours sur la Grand-Place, on vit le *Jeu de Madame sainte Barbe*. Amiens avait honoré pareillement cette sainte en 1448.

Le 24 août 1469, eut lieu un concours de rhétorique où l'on exigea un 'jeu de personnaiges, de bonne et vraie rethorique, contenant de 500 à 600 lignes'. Car Mons, avant Namur, semble-t-il, avait ses rhétoriciens divisés en compagnies, celle du Puy de Plaisance, de Bon Vouloir, de Jeunesse, de Haultpas, de Peudecroit, etc. Gustave Cohen suppose que ces compagnies n'exécutaient que des Miracles, farces et Moralités ne requérant qu'un nombre d'acteurs restreint.

Le 26 octobre 1484, vingt-neuf compagnons sont autorisés par le Conseil de Ville à jouer, pendant l'été suivant, le *Mystère de la Passion de Notre-Seigneur*.

En août 1487, pendant trois jours, à la demande des chanoinesses, on joua la *Vye sainte Catherine* à la Grand-Place.

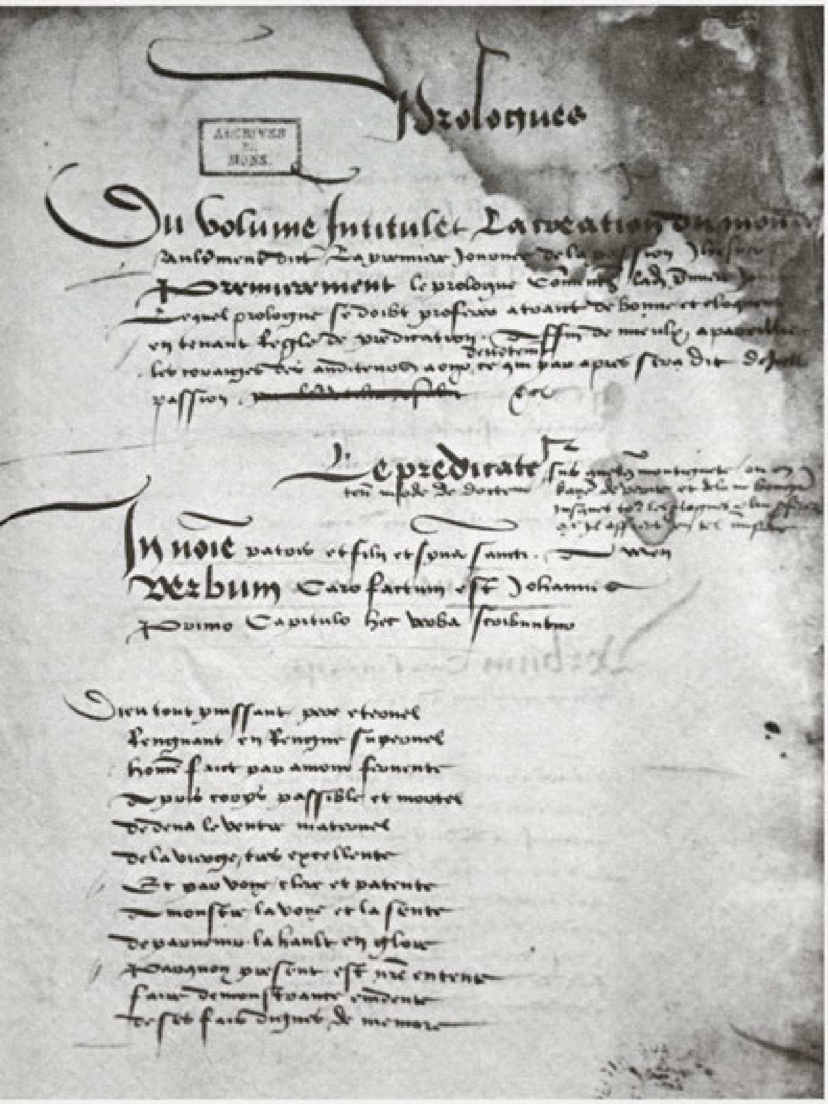
En septembre 1488, devant l'hôtel de Mlle Clarisse de Gavre, chanoinesse de Sainte-Waudru, on joua le *Jeu et exemple de Godefroy de Bouillon;* en 1489, le *Jeu et exemple du Chevalier Yde*, au même endroit. Probablement, des drames profanes comme notre *Mystère du Siège d'Orléans*.

En 1491, deux spectacles pieux: les 8 et 10 août, la *Vie de saint Georges;* du 12 au 14 septembre, la *Vie de dame sainte Barbe*. Chacune de ces représentations fut organisée par une confrérie célébrant son patron.

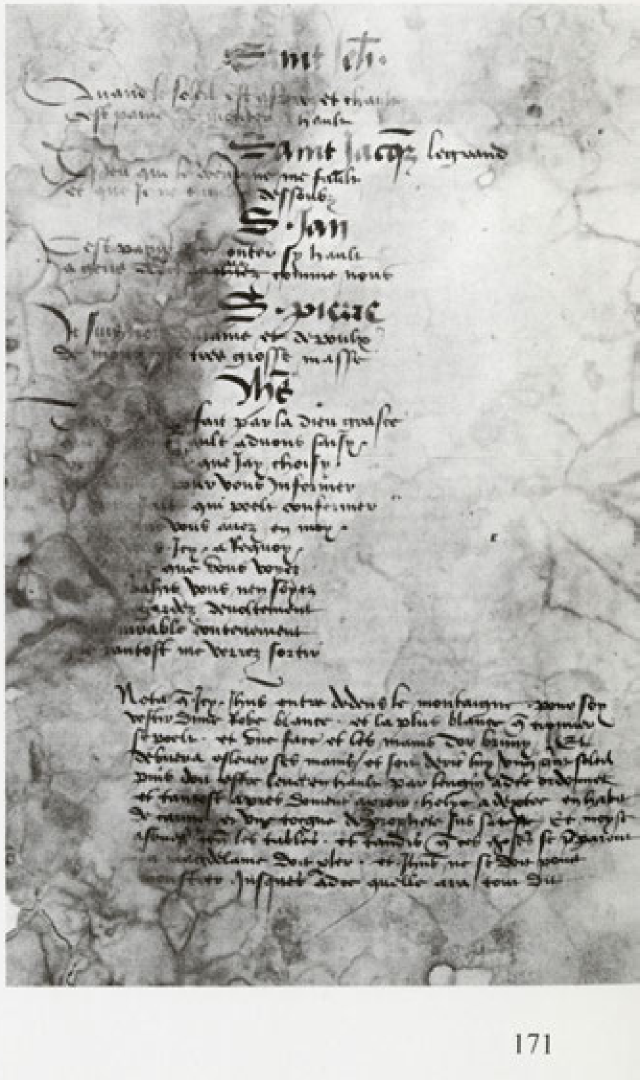
Nous parlerons plus loin du grand *Mystère de la Passion* de 1501.

Mais disons tout d'abord que, dans la première moitié du XVI^{e} siècle, l'activité dramatique ne se ralentit pas. On joua encore une *Nativité suivie de l'Offertoire des III Rois* (dans l'église Saint-Nicolas, le jour de l'Épiphanie 1506), des Mystères célébrant saint Georges (Pentecôte 1534), saint Jacques le Majeur (3 jours; Pentecôte 1502), saint Jean (1520-1), saint Laurent (août 1530), saint Quentin (8 jours; après le lundi de la procession 1510), saint Roch (par les *vieswariers* ou fripiers; 1524-5). Des *Jeux* et *Histoires* non précisés furent encore montés en 1526, 1528, 1530; des farces le 1er août 1538 et, ce jour-là aussi, un *Jeu de la Paix*, vraisemblablement une Moralité.

Est-ce la générosité de nos archives qui nous explique l'abondance de ces renseignements



LE *MYSTÈRE DE LA PASSION* JOUÉ À MONS EN JUILLET 1501 SUR LA GRAND-PLACE. *Bibliothèque de l'Université de l'État à Mons. Fonds anciens.*
A - Livre des Prologues, *Ms. 1087, 14ᵉ cahier, Fol. 2, r°.*
B - Matinée III: dialogue de Jésus et de ses Apôtres suivi de la scène de la Transfiguration.



sur le théâtre subventionné par la municipalité? Peut-être. Quoi qu'il en soit, les grands jeux de la scène étaient presque annuels comme aujourd'hui le sont des festivals urbains. Malgré cette profusion de témoignages, sauf de la *Passion* de 1501, nous ne conservons pas le moindre texte, le moindre bout de rôle. C'est dire assez que le théâtre peut avoir été florissant sans laisser de traces dans les 'librairies' de princes ou même de monastères. À vrai dire, plus que tout autre genre, le dra-

me se libère très tôt de l'écrit et peut ne confier d'empreinte qu'aux mémoires.

Attardons-nous à cette représentation du *Mystère de la Passion* du 5 au 12 juillet 1501. Cette fois, elle nous a laissé des dossiers richissimes. Ils sont de deux ordres : textuel et comptable. Gustave Cohen les a publiés en 1925 sous le titre explicite : *Le Livre de Conduite du régisseur et le Compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501.* Dans son Introduction de 128 pages, il a exploité les didascalies et les articles des débours pour construire une véritable monographie d'une fête dramatique française au XVe siècle. Les archives de Mons lui ont permis de compléter très utilement la deuxième édition de son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge* (1926).

Établissons un bref inventaire de ces documents montois :

1° *Abregiet* (appelé par Cohen *Livre de Conduite du Régisseur*) en deux exemplaires dont le premier seul est complet. Celui-ci compte huit cahiers concernant les huit *Journées*. Un neuvième cahier conserve les Prologues ou allocutions prononcées au début ou à la fin de chaque Journée.

Ne nous y trompons pas, ces cahiers ne contiennent pas le texte entier, mais uniquement le premier et le dernier vers de chaque réplique, les rubriques (noms des rôles) et des didascalies très détaillées. En somme, tout ce qui est utile à un régisseur.

2° Le texte assez détérioré de la cinquième Journée exécutée pendant la troisième matinée. Ce n'est qu'en 1957 que Cohen l'a édité, accompagné du *Livre des Prologues* dont nous avons parlé plus haut. La seule tranche conservée de la *Passion* de Mons contient la Transfiguration, la guérison de la fille de la Chananéenne, le festin d'Hérode, la multiplication des pains, la mondanité et la conversion de Madeleine, les repas chez Simon, la guérison de l'aveugle-né et la mort de Lazare. L'état trop défectueux de plusieurs feuillets nous prive des scènes de la décollation de Jean-Baptiste et de la guérison du paralytique. Ce contenu, en même temps que les vers reproduits dans *l'Abrégé*, nous permettent d'identifier l'œuvre que les Montois sont allés demander à la municipalité d'Amiens au début de 1501. Elle est constituée de la *Passion* d'Arnoul Gréban dont la deuxième et la troisième Journée ont été remplacées par le remaniement en quatre Journées de Jean Michel. Les Amiénois l'avaient mise en scène en juillet 1500, mais en quatre jours, tandis que les Montois ont scindé chaque Journée primitive en deux jours de spectacle. Nous imaginons fort bien les détails de l'entreprise.

On engage des 'conducteurs de secretz' ou machinistes à Chauny (arr. Laon). Des décorateurs se mettent à l'œuvre : sculpteurs et peintres; on loue des tapisseries de haute lice. On fabrique une croix creuse et des bâtons creux pour frapper Jésus. On choisit l'emplacement du *hourt :* sur la Grand-Place, une quarantaine de mètres de largeur, en face de l'hôtel de ville; au pied de l'estrade un emplacement pour spectateurs appelé le *parc* sur l'alignement de l'hôtel de ville, un nouveau *hourt* en gradins jusqu'à la hauteur du premier étage (les fenêtres servant ainsi de loges). La scène est couverte de terre et de gazon, ce qui ouatait les pas et permettait les trappes.

Des personnalités sont invitées : bailli, échevins, évêque, ambassadeur. On invite aussi Jean Molinet, l'historiographe de Bourgogne qu'on restaure aux frais de la ville. On invite les villes du Nord de la France et du Hainaut à se faire représenter. La Chambre de Rhétorique organise un concours de poésie et on ne décerne le prix que le lendemain des fêtes.

Des hérauts circulent pour annoncer la représentation et des affiches sont apposées aux portes de la ville. Le matin du premier jour, une procession 'publicitaire' sert de 'monstre' comme à Bourges et à Paris.

Les recettes sont abondantes (1338 livres 4 sous 4 deniers), mais les dépenses ont atteint près du double (2281 livres 18 sous 6 deniers). La journée moyenne d'un ouvrier était de huit sous.

Les acteurs, tous bénévoles, qui avaient dû abandonner momentanément leur travail, étaient remplacés, s'ils le désiraient, aux frais

PERSONNAGES D'UN *MYSTÈRE DE LA PASSION.* *On ne possède pas, malheureusement, d'illustration contemporaine d'une représentation de la* Passion. *Cette intéressante* Mise au tombeau *du Musée d'Ath (XVᵉ siècle) supplée en partie à cette carence. (Photo A.C.L.).*

de la ville. En outre, ils étaient restaurés pendant les entractes sur la scène même et par groupes; on leur a offert un banquet après le spectacle.
Quelques costumes ont été fournis; pourtant, la plupart des acteurs s'habillent à leurs frais.

LE THÉÂTRE À DINANT AUX XV^e^ ET XVI^e^ SIÈCLES

En 1483, une 'compagnie du *Salve*' organisa un 'Jeu devant le mostier'. On le qualifie 'jeu de personnages'. Nous savons, en outre, que pour la fête du 15 août, on construisait des *hourdements* en face du porche latéral de la Collégiale, sur le Marché à la Fontaine et sur la place de Saint-Nicolas. Le 8 septembre 1491, fut fondée la Confrérie de l'Assomption qui s'engagea à organiser tous les 15 août un 'jeu de personnages'. Apparemment, ce sont des tableaux vivants comme on peut le deviner par ce qui est dit le 15 août 1541: 'Passion et Résurrection *en pluiseurs lieux aval la ville*'.
En 1549, les Enfants de Saint-Nicolas jouent trois Moralités.
En 1606, à Pâques, on interprète une *Vie de sainte Marguerite*, 'laquel est a deux journees en jouant aussi chascunne desdites journees une farce fort recreative'. Il est bien intéressant de constater qu'à cette date tardive, on représente encore un Mystère étendu avec des farces pour détendre le public. D'autre part, on connaît une *Vie de madame saincte Marguerite* imprimée à Paris vers 1580; elle contient 4500 vers et exige 44 personnages. En 1601, on a joué 'l'histoire de madame sainte Marguerite', mais ce fut à Malestroit en Morbihan (arr. Vannes)!

Depuis 1614 jusqu'en 1701, la *Passion* fut jouée tous les sept ans pendant les fêtes de Pâques; c'était le privilège des confrères d'*Espère en mieulx*.

A Bouvignes, une compagnie de rhétoriciens est signalée dès le début du XVI^e^ siècle. En 1512, un groupe non précisé joua le 25 mai un Mystère de la Passion intitulé *Secundum legem debet mori* qu'on ne peut pas identifier. Par contre, on peut croire que la *Résurrection* exécutée en trois jours en 1546 était celle qu'on a créée à Angers en 1456 et dont nous avons conservé le texte. Les rhétoriciens jouaient aussi des 'farces moralisées' comme il ressort d'un document de 1594.

A Liège, fut fondée une confrérie de rhétoriciens dite *Confraternité des Innocents:* elle joua au *Laetare* (7 mars) 1540, dans les cloîtres de Saint-Barthélemy, *l'Histoire de la Patience de monseigneur saint Job*. Ce Mystère est bien connu: il vient d'être réédité par Arthur Meiller en 1971. L'œuvre, qu'on situe entre 1448 et 1478, compte 7095 vers et requiert 56 personnages auxquels il faut joindre un Fou. La Confrérie des Innocents s'établit en 1562 dans le grenier de la Halle des drapiers, rue Féronstrée. Ils voulaient 'remonstreir aulcuns exemples de l'Escripture évangélique contenant l'honneur de Dieu, pour l'édification et entretenance de commun peuple bon chrestien'.
Nous regrettons que la moisson recueillie dans les archives par Ed. Poncelet et Théodore Gobert n'ait pas été aussi riche à Liège qu'à Mons. C'est que les spectacles dramatiques n'ont pas été pris en charge par la municipalité.

Omer JODOGNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

I. THÉÂTRE D'ÉGLISE.

K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church.* Oxford, 1933, 2 vol. (Le texte de l'*Officium* de Malmedy y est édité II, pp. 443-5). O. JODOGNE, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France,* dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale,* VIII, 1965, pp. 1-24 et 179-90. G. COHEN, *Le théâtre français en Belgique au moyen âge.* Bruxelles, 1953. P. THIRY, *Le théâtre français au moyen âge.* Bruxelles, 1942. Pour la description du ms. de l'*Officium Stellae* de Malmedy, cf. J. STIENNON, *Le scriptorium et le domaine de l'abbaye de Malmedy* d'après *les manuscrits de la Bibliothèque Vaticane,* dans Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome, 1950, pp. 6-7.

II. THÉÂTRE DE COMMUNAUTÉ RELIGIEUSE.

TH. PIRARD, *Le Jeu de la Nativité en Wallonie.* Liège, 1950. G. COHEN, *Nativités et Moralités liégeoises du moyen âge...* Bruxelles, 2e éd., 1953. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères.* Paris, 1880, 2 vol. *Le Mystère de la Nativité.* Adaptation de R. LEJEUNE. Version du XVe siècle de SŒUR C. BOURLET. Liège, 1936.

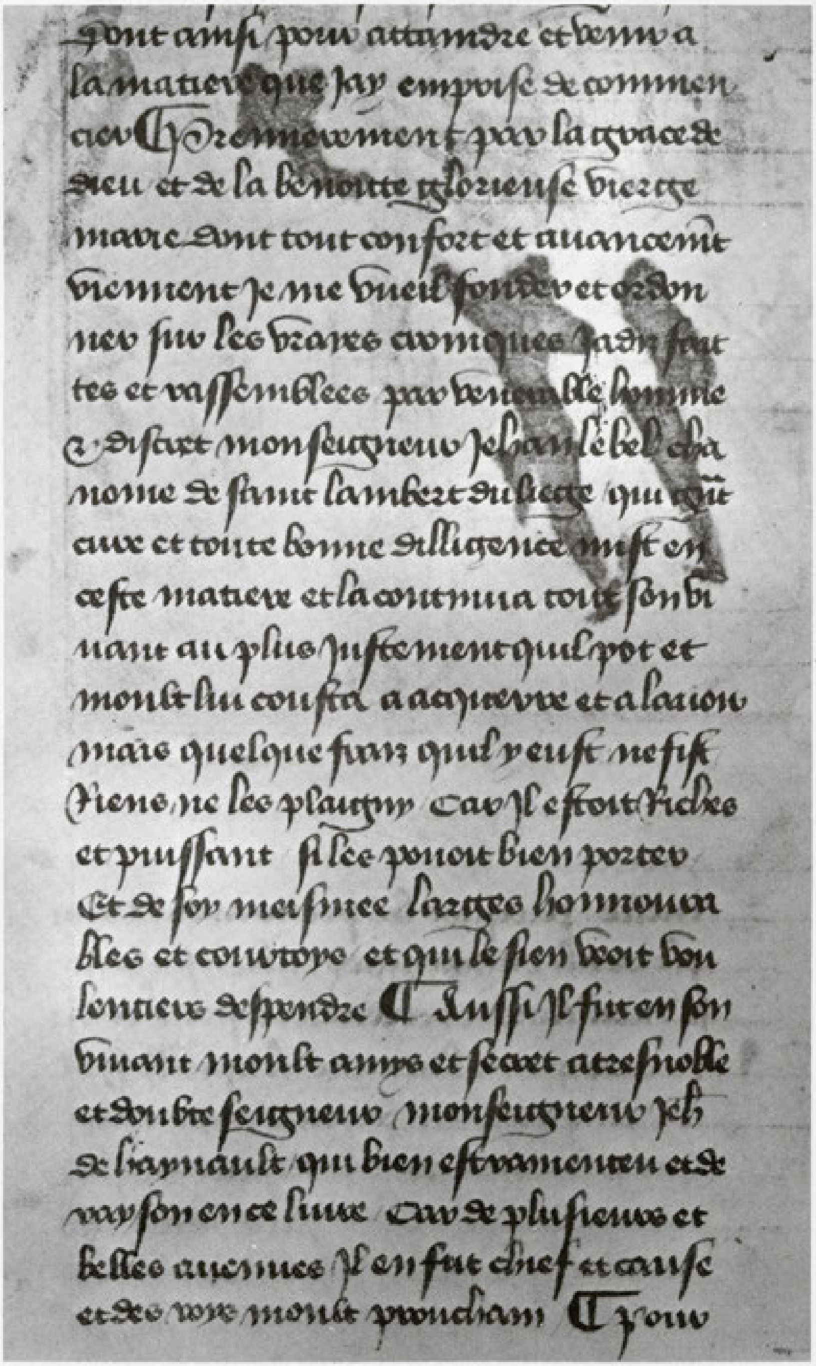
III. THÉÂTRE PROFANE.

Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIIIe siècle édité par M. ROQUES. Paris, 2e éd., 1923 (CL.FR.M.Â., 5*).

IV. REPRÉSENTATIONS.

J. BORGNET, *Recherches sur les anciennes fêtes namuroises.* Bruxelles, Acad. de Belg. Mémoires couronnés, XXVII, 1855-6, 65 p. (j'ai corrigé les textes sur les originaux). G. COHEN, *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501.* Strasbourg, 1925. *Le Mystère de la Passion joué à Mons en juillet 1501.* Livre des Prologues. Matinée IIIe... publiés... par G. COHEN. Gembloux, 1957. G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge.* Paris, nouv. éd., 1926. DD. BROUWERS, *Les fêtes publiques à Dinant du XVe au XVIIIe siècle.* Namur, 1909. DD. BROUWERS, *La Chambre de Rhétorique de Bouvignes aux XVIe et XVIIe siècles,* dans *Wallonia,* XX, 1912, pp. 661-3. ED. PONCELET, *Les bons Métiers de la cité de Liège,* dans *Bull. Inst. Archéol. liég.,* XXVIII, 1899, pp. 1-219. TH. GOBERT, *Liège à travers les âges.* Liège, I, 1924, pp. 316-7.

CHRONIQUES DE FROISSART. *Passage du Prologue où Froissart reconnaît sa dette envers le chroniqueur Jean le Bel. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 88, f° 1 v°. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*


sont ainsi pour attaindre et venir a
la matiere que jay emprise de commen
cier ¶ Premierement par la grace de
dieu et de la benoitte glorieuse vierge
marie dont tout confort et avancemt
viennent je me vueil fonder et ordon
ner sur les vrayes croniques jadis fai
tes et rassemblees par venerable homme
et discret monseigneur jehan le bel cha
noine de saint lambert du liege qui tout
cuer et toute bonne dilligence mist en
ceste matiere et la continua tout son vi
vant au plus justement quil pot et
moult luy cousta a acquerre et a lavoir
mais quelque frais quil y eust ne fist
riens ne les plaingny car il estoit riches
et puissant si les povoit bien porter
Et de soy meismes larges honnoura
bles et courtoys et qui le sien voit vou
lentiers despendre ¶ Aussi il fut en son
vivant moult amys et secret a tresnoble
et doubte seigneur monseigneur Jeh
de haynault qui bien est ramentu et de
rayson en ce livre car de plusieurs et
belles aventures il en fut chief et cause
et des roys moult prouchain ¶ Pour

Vivre et survivre par l'histoire

Pour rédiger ou pour remanier ses *Chroniques,* Froissart a coutume de revenir, chargé du fruit de ses enquêtes, dans l'intimité de son Hainaut natal. C'est là qu'il a sa 'forge'; c'est là, semble-t-il, qu'il trouve l'atmosphère propice aux travaux de la mémoire et de l'écriture.

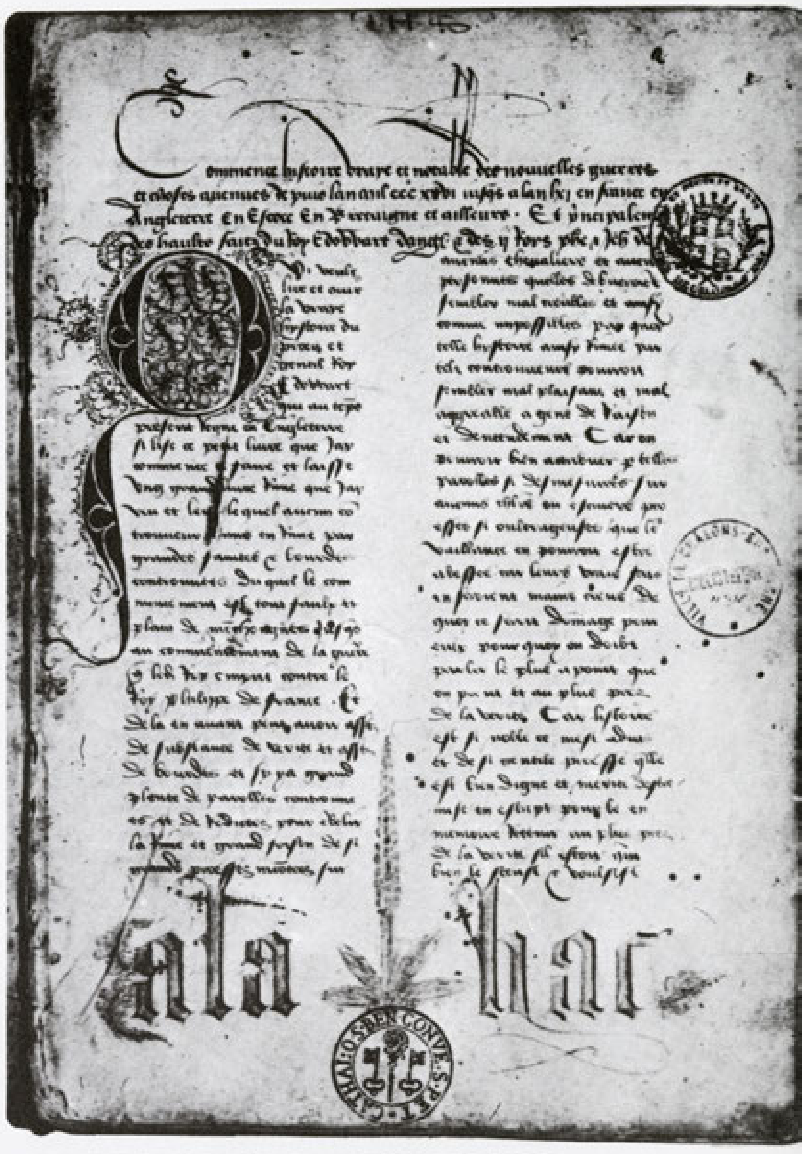
Cette image toute 'wallonne' de l'un des principaux écrivains français du XIV^e^ siècle est celle qu'il nous paraît le plus naturel et le plus heureux d'évoquer au seuil de notre étude. Dans sa 'nation', Froissart, en effet, ne s'est pas seulement 'nourri' de lectures poétiques; il a pu donner à sa vocation d'historien la plus robuste assise. Nos régions wallonnes — doit-on le rappeler? — ont connu, dès le haut moyen âge, une riche floraison d'œuvres historiographiques. Vies de saints, annales ecclésiastiques, généalogies princières, histoires universelles et chroniques locales y constituent un patrimoine considérable. Les noms de Sigebert de Gembloux (XI^e^ siècle), de Philippe Mousket (XIII^e^ siècle) et de Gilles Le Muisit (XIV^e^ siècle) de Tournai suffiraient à illustrer une large tradition. Mais les deux foyers les plus rayonnants sont d'un côté le Pays de Liège, qui a produit le *Cantatorium* (-1106), chronique de l'abbaye de Saint-Hubert, et les *Gesta episcoporum Tungrensium, Trajectensium et Leodiensium,* vaste ouvrage auquel ont successivement collaboré Hériger de Lobbes († 1007), Anselme de Liège (XI^e^ siècle), Gilles d'Orval (XIII^e^ siècle) et Jean de Hocsem (XIV^e^ siècle); et de l'autre côté le Hainaut, qui possède non seulement le *Chronicon Hanoniense* de Gislebert de Mons († 1224), consacré à l'histoire des cinq Baudouin qui régnèrent sur le comté de 1051 à 1195, mais la *Chronique* dite *de Baudouin d'Avesnes,* compilation d'histoire universelle, qui s'étend jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle et dont Baudouin d'Avesnes (1213-1289) aurait dirigé l'exécution.

Jean le Bel. Or, l'écrivain que Froissart désigne comme son maître est, ne l'oublions pas, JEAN LE BEL, Liégeois par sa naissance et par sa vie, mais Hennuyer par ses aventures et par sa chronique: 'je me vueil fonder et ordonner sur les vraies croniques jadis faites et rassemblées par vénérable homme et discret seigneur monseigneur Jehan le Bel, chanoine de Saint-Lambert de Liège'. D'après le témoignage de Jacques de Hemricourt, ce 'discret seigneur' est un patricien qui 'n'aloit onkes les commons jours delle samaine alle engliese qu'il n'awist XVI ou XX persones qui le conduysoient', et qui sait joindre aux avantages d'une position sociale enviable le charme d'une sagesse souriante et le prestige de talents poétiques: 'ilh avoit bon sens natureit et bon regiment sur tos atres; ilh astoiit liiez, gays et jolis, et savoit faire chanchons et vierlais et queroit tos desduys et tos ses solas'. Preuve de particulière estime, Jean d'Arkel, évêque d'Utrecht puis de Liège (de 1364 à 1374), lui dédie *Li ars d'amour, de vertu et de boneurté.* Dans sa jeunesse, le Bel fréquente Jean de Beaumont, fils cadet du comte de Hainaut, qui l'entraîne en Grande-Bretagne, en 1326 puis en 1327, dans ses expéditions militaires au service de la couronne anglaise. C'est pour ce seigneur hennuyer qu'il rédige sa *Chronique,* qui s'étend sur la période de 1326 à 1361. Cette œuvre, dans laquelle Froissart et Jean d'Outremeuse ont abondamment puisé, n'a été retrouvée dans son texte original qu'en 1861. Ce retard explique probablement pourquoi le Bel est encore assez peu connu du public lettré. Nous nous efforcerons par conséquent de souligner

ici quelques-uns de ses mérites.
Le personnage central de sa *Chronique* est Édouard III d'Angleterre, époux de Philippa de Hainaut, roi qu'il a connu et qui lui paraît conserver les vertus arthuriennes. Le Bel relate, en éclairant leur contexte politique, les deux expéditions hennuyères qu'il a suivies, puis il rapporte, d'après des informations contrôlées autant que possible, les premiers épisodes de la guerre de Cent Ans. Son cadre géographique est le triangle formé par la Grande-Bretagne, la France et la partie de l'Empire occupée par nos régions wallonnes, du Hainaut jusqu'à Liège. Se tenant donc à l'écart de l'histoire universelle, entre l'histoire 'catholique' et l'histoire locale, il rédige une histoire limitée aux événements contemporains survenus dans une zone large, mais circonscrite, du Nord-Ouest de l'Europe. Sa langue n'est plus le latin, mais le français, langue de l'aristocratie laïque. Quant à la conception de son ouvrage, elle est la conséquence d'une prise de position polémique:

'Qui veult lire et ouir la vraye hystoire du proeu et gentil roy Edowart, qui au temps present regne en Engleterre, si lise ce petit livre que j'ay commencé à faire, et laisse ung grand livre rimé que j'ay veu et leu, lequel aucun controuveur a mis en rime par grandes faintes et bourdes controuvées, duquel le commencement est tout faulx et plain de menchongnes jusques au commencement de la guerre que le dit roy emprit contre le roy Philippe de France. Et de là en avant peut avoir assez de substance de vérité et assez de bourdes, et sy y a grand plenté de parolles controuvées et de redictes pour embelir la rime, et grand foison de si grands proesses racontées sur aucuns chevaliers et aucunes personnes qu'elles debveroient sembler mal creables et ainsy comme impossibles; par quoy telle hystoire ainsy rimée par telz controuveurs pourroit sembler mal plaisant et mal aggreable à gens de raison et d'entendement. Car on pourroit bien attribuer, par telles parolles desmesurées, sur aucuns chevaliers ou escuiers proesses si oultrageuses que leur vaillance en pourroit estre abessée, car leurs vrais fais en seroient mains creus, de quoy ce seroit dommage pour eulx, pourquoy on doibt parler le plus à point que on poeut et au plus prez de la verité.'

Pour s'opposer à 'un grand livre rimé' rempli de 'bourdes', le Bel écrit donc un 'petit livre', véridique, en prose. S'adressant aux 'gens de raison et d'entendement', il évite les paroles



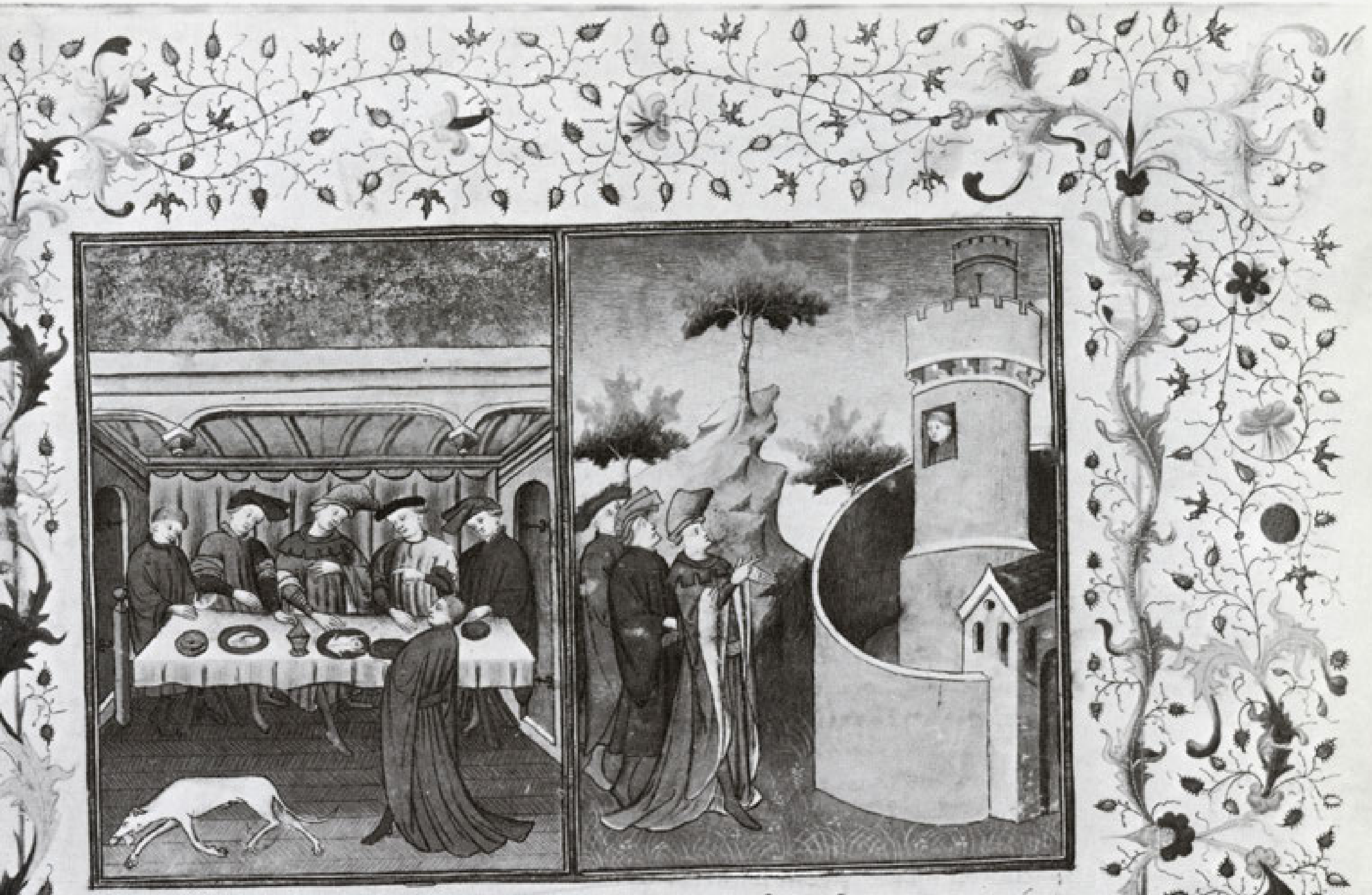
PREMIER FOLIO DU SEUL MANUSCRIT CONNU DES *'VRAYES CHRONIQUES'* DE JEAN LE BEL.
Copie sur papier du début du XV[e] siècle. Titre et initiale à l'encre rouge. Timbre d'appartenance noir (au centre) de l'Abbaye Saint-Pierre de Châlons-sur-Marne. Châlons-sur-Marne, Bibliothèque Municipale, ms. 81, fol. 1. (Photo Bibliothèque Municipale, Châlons-sur-Marne).

'desmesurées' qui décrivent des exploits 'mal creables et ainsy comme impossibles'. Éthique et esthétique de la mesure. Refus des récits épiques de caractère fabuleux, des récits prolixes, régis par une rhétorique de l'amplification. Choix d'un langage clair, sobre

et concis, aux formules synthétiques et cependant nuancées, exprimant une réalité 'creable', la réalité même de l'homme contemporain. Une seule règle, en somme :'parler le plus à point que on poeut et au plus prez de la verité'. Véridique, le chroniqueur liégeois l'est sans doute en excluant scrupuleusement le mensonge ou l'information douteuse (encore que plus d'une erreur ait été relevée par les historiens modernes), mais il l'est, à notre avis, plus profondément encore en proposant de la vie sociale, politique et militaire, une analyse exempte de flatterie. Cette vie est montrée souvent pénible et décevante. L'idéal en est absent, comme la perfection. Le monde, pour le Bel, s'est appauvri matériellement et moralement : 'Sy me semble le temps estre bien changé de mon souvenant' (I,126). Les 'mesaises', les 'meschiefs', les 'males meschances', les 'povretés' ou les 'paours de plus grand famine' ne sont point dissimulées. Le chroniqueur rappelle aussi les angoisses des troupes wallonnes sur le front d'Écosse, où elles ont à redouter non seulement les Écossais, mais leurs propres alliés anglais, dont la xénophobie éclate à la suite d'une rixe et de la mort d'un archer. Nous étions, écrit le Bel, 'sans nulle esperance de retourner en nostre pays', et il ajoute : 'par quoy nous n'avions aultre entente fors de deffendre nostre corps, et de bien vendre nos vies, et d'aidier l'ung à l'aultre comme bons freres' (I,46). Il dénonce par ailleurs la lâcheté des bourgeois (à l'exception de ceux de Calais) et la férocité des paysans révoltés. Il ne cache même pas le viol de la comtesse de Salisbury par le roi d'Angleterre, homme au demeurant irréprochable. Il peint enfin les misères non seulement de la guerre, mais de la peste et de la persécution des Juifs. La 'vraye hystoire' est donc celle d'un monde cruel, impur et pauvre de vertus, même chez les nobles, dont le pouvoir n'est d'ailleurs plus entier. Toutefois, la chevalerie — le Bel veut l'affirmer — n'est point morte. On voit encore de 'grands faitz et haultes proesses'. On rencontre encore des figures exemplaires, capables de susciter l'enthousiasme : le 'noble roy Edouard', principalement, le 'gentil chevalier' Jean de Beaumont, capable d'une 'haulte entreprise', le 'vaillant chevalier' Gautier de Mauny, d'origine hennuyère, 'qui toudis a plus amé honneur que argent' (II,119), et ces femmes remarquables que sont la reine elle-même, qui obtient la libération des bourgeois de Calais, la séduisante et pathétique comtesse de Salisbury et la comtesse Jeanne de Montfort, 'laquelle avoit bien cuer d'homme et de lyon'. Quand il peut évoquer un acte de vaillance ou de générosité, le Bel s'y attarde. Quand il peut décrire une scène élégante, ses talents de conteur s'épanouissent. Voyez le roi d'Angleterre touché par la beauté de la comtesse de' Salisbury : 'il ala à une fenestre pour soy apuier et fort commencha à penser' (I,291). Le Bel excelle aussi dans l'art de rythmer ses récits et d'y insérer des détails concrets intensément significatifs. L'inconfort des Hennuyers en Grande-Bretagne est par exemple exprimé par ces mots : 'et jeut chascun toute nuyt sur ses armes en celle place, devant le feu et dessoubs les banieres, sur le cul ou sur la jambe de son compaignon'(I,72), et le mauvais état des provisions : 'du pain qui estoit de la sueur du cheval tout enordi' (I,58). D'autres détails rappellent l'appartenance du chroniqueur à Liège : il signale une rivière d'Écosse 'qui est bien aussi grosse comme la riviere d'Ourte'(I,49-50); il date un événement 'l'endemain de la feste Saint Lambert' (II,235). Il parle aussi des Liégeois partagés dans des camps adverses : 'les Behaignons qui estoient d'une partie et d'aultre' (I,201). Les Wallons du XIV[e] siècle, qui cherchent souvent fortune hors de leurs contrées, se trouvent étrangers tant en Angleterre, où les archers du roi leur sont hostiles, qu'en France, où ils combattent contre les armées royales (bien que la France soit pour le Bel 'le plus grand et le plus noble pays du monde'). A l'Empire, le chroniqueur 'roman' s'intéresse assez peu, mais fait allusion, dans un passage, à 'tous les meffaitz d'Alemaigne' (I,226-227). Du Hainaut, dont il embrasse la cause, le Bel reconnaît la faiblesse : 'car Haynau est un petit pays au regard du royaume de France et Angleterre est trop loing pour nous secourir' (I,123). De ce petit pays,

néanmoins, sont issus Jean de Beaumont, Gautier de Mauny et la reine Philippa, dont les actes de valeur, à jamais exaltés par l'œuvre littéraire, compensent toutes les déceptions. La 'vraye hystoire' rachète donc la vie trompeuse : si les grandes nations sont étrangères, elle les rend familières; enfin, si le pays n'est qu'un 'petit pays', elle en fait une contrée où l'on aspire à revenir.

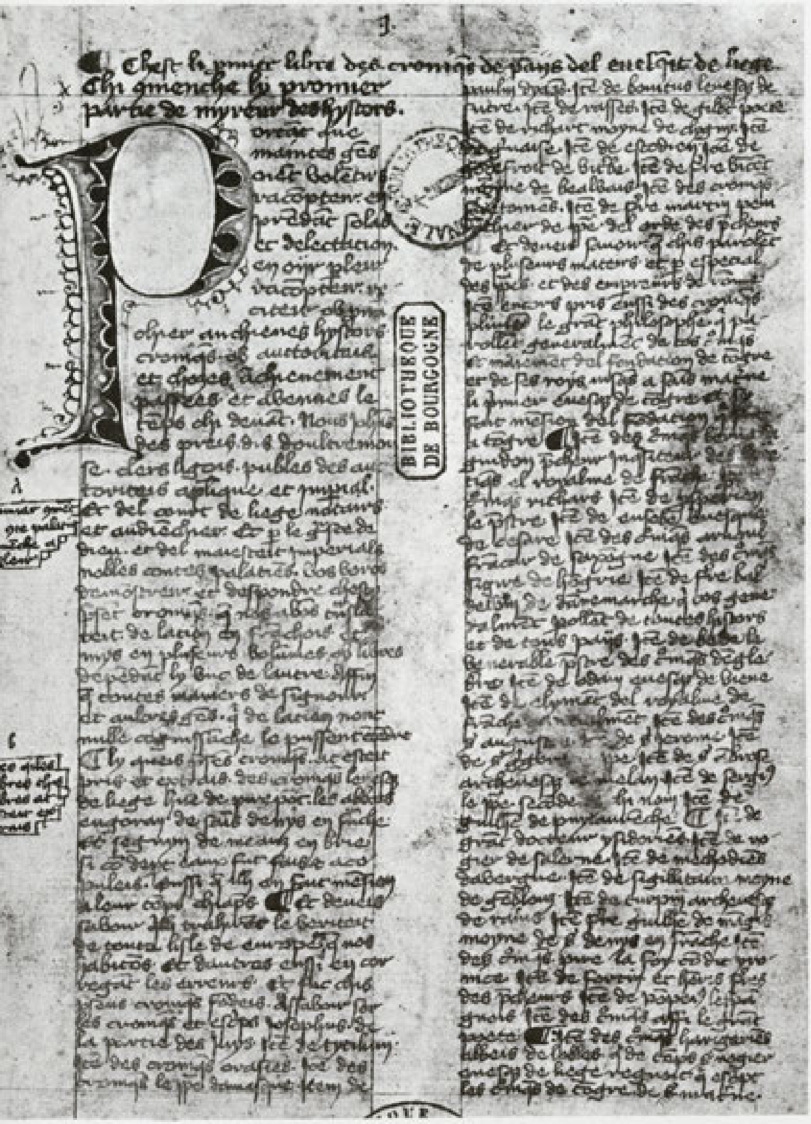
Jean Froissart. On comprend que FROISSART, encouragé par la reine Philippa elle-même, ait voulu se 'fonder et ordonner' sur la chronique de le Bel. Il y trouve d'abord le récit des faits immédiatement antérieurs à ceux qu'il entend lui-même raconter, aussi n'hésite-t-il pas à le copier, moyennant certaines retouches, dans la première partie de son ouvrage, s'affirmant ainsi l'héritier spirituel et le génial continuateur du chroniqueur liégeois. Il y trouve ensuite un exemple de style. Froissart cultive, en effet, bien qu'avec plus d'abondance, le même style simple et svelte, autrement dit le 'beau langaige' français. Il donne même l'impression d'écrire comme s'il causait, avec une distinction familière, devant un interlocuteur bienveillant mais critique. Autant que le Bel, il rejette les 'bourdes'. Comme lui aussi, il dépeint la réalité contrastée de son époque, où, pour survivre, la chevalerie doit s'opposer aux forces et aux instincts bourgeois, dominés par la rapacité financière, qui la minent de l'intérieur autant que de l'extérieur. Mais, plus courtisan, parce que moins noble, Froissart n'a pas toujours l'audace de le Bel : il tait par exemple le viol de la comtesse de Salisbury. La chevalerie le requiert au premier chef. S'il écrit, c'est 'à la fin que tout baceler qui aiment les armes s'i puissent exemplier'. Ses horizons géographiques demeurent, sauf exception, le Nord-Ouest de l'Europe. Quant à ses options politiques, moins stables que celles de le Bel, elles varient quelque peu en fonction des maîtres qu'il désire honorer : anglophile au départ, il est ensuite francophile et finit bourguignon. Aimant son propre personnage, Froissart, beaucoup plus que son prédécesseur, parle de lui-même et de son rôle tantôt de témoin, tantôt d'enquêteur et toujours d'écrivain. Il aime montrer que ses *Chroniques* sont le résultat d'une quête d'informations qui mérite elle-même d'être contée. L'œuvre révèle donc directement son auteur avec sa charge d'humanité. D'un naturel heureux, Froissart sait attirer la sympathie. De commerce agréable, il 's'accointe', pour les interroger, avec tous ceux qui peuvent le renseigner; il les met et les remet 'en parolles', comme il les mettrait en selle. Dialoguer en chevauchant est d'ailleurs dans ses habitudes. Grand voyageur, sinon cosmopolite, il est reçu 'en moult de cours de roys, de ducs, de princes, de comtes et de haultes dames'. Il aime lire autant qu'écrire et que parler. Il est 'imaginatif', sentimental et doué surtout d'une superbe mémoire. Enfin, sensuel, il sait jouir du regard (il remarque en Gaston de Foix 'les yeux vairs et amoureux là où il lui plaisoit son regart getter') et de l'ouïe ('car mi esbatement sont à l'oïr' écrit-il dans *Le dit dou bleu chevalier*); il apprécie les vins et les aliments fins. Nous verrons que, poète, il chante les amoureux 'esbas'. Il traverse ainsi son siècle de fer 'en arroi de souffisant homme', poursuivant un idéal de perfection aristocratique, et partagé, semble-t-il, entre son admiration pour la prouesse et son attrait pour les raffinements épicuriens. Mais l'homme Froissart ('Je, Jehan Froissart, acteur de cette histoire') ne trouve son assiette que dans l'activité littéraire. Dire qu'il vit pour sa chronique est trop peu dire; il vit en elle : 'plus y labeure et plus me plait'. L'univers ne devient, pour lui, réalité que dans son œuvre, laquelle, il en est sûr, lui survivra : 'au temps advenir, quand je serai mort et pourry, ceste noble et haulte histoire sera en grant cours.' On y trouve non pas une explication des événements par l'ensemble de leurs causes, mais une peinture de l'époque et de ses remous, qui tient à la fois de la fresque et de la miniature. Horizons larges et détails singuliers, portraits physiques et moraux, négociations diplomatiques et propos familiers, spectacle de pompes et descriptions d'horreurs : un tableau que Montaigne interrogera. Par



PAGE DE TITRE D'UNE PARTIE DES *CHRONIQUES* DE JEAN FROISSART *'qui contient les nouvelles guerres de France, d'Angleterre, d'Espagne, de Portingal, de Naples et de Rome'. A gauche, Froissart assiste à un festin chez Gaston Phoebus, comte de Foix; à droite, le comte de Foix suivi d'un écuyer et de Froissart. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 88, fol. 16. Fragments d'une copie sur parchemin du début du XV^e siècle dont ne subsistent que 23 feuillets enluminés. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

PROLOGUE DU LIVRE IV DES *CHRONIQUES* DE FROISSART. *Au registre supérieur, entrée à Paris de la Reine Isabeau de Bavière. Au registre inférieur, les joutes données à l'occasion de cette solennité. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. IV 467, t. I, f° 8 v° (XV^e^ siècle). (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

L'ÉCRIVAIN JACQUES DE GUISE À SA TABLE DE TRAVAIL. *Extrait d'un manuscrit des* Œuvres de Jacques de Guise et Jean Wauquelin. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9242, f° 2. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



DÉBUT DU LIVRE I DU *MYREUR DES HISTORS* DE JEAN D'OUTREMEUSE. *Copie de l'œuvre, sur papier, réalisée par le moine Jean de Stavelot, de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège, sur le manuscrit autographe de Jean d'Outremeuse. Le f° 309 v° porte la date: MCCCC et XI. Des quatre volumes que constituait la copie, on ne possède plus que les volumes I et III. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10.455, f° 1. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

l'écriture, Froissart fait donc accéder les faits les plus contingents au règne durable du souvenir. Par le jeu de ses phrases, le passé s'installe dans un présent vivant. Dans l'espace littéraire de ce généreux écrivain, la société féodale, mise en crise par la bourgeoisie montante, recherche sa dernière image.

Jean le Bel et Froissart ont donc été d'abord des hommes d'action, qui ne rejoignent leur table de travail qu'au terme de longues chevauchées. Ceux de leurs contemporains qui, dans nos régions wallonnes, ont également cultivé l'histoire — Jacques de Guise, Jean d'Outremeuse et Jacques de Hemricourt notamment — sont plutôt des hommes d'étude. Plus sédentaires, plus distants des événements, ils s'instruisent davantage dans les livres que dans les voyages.

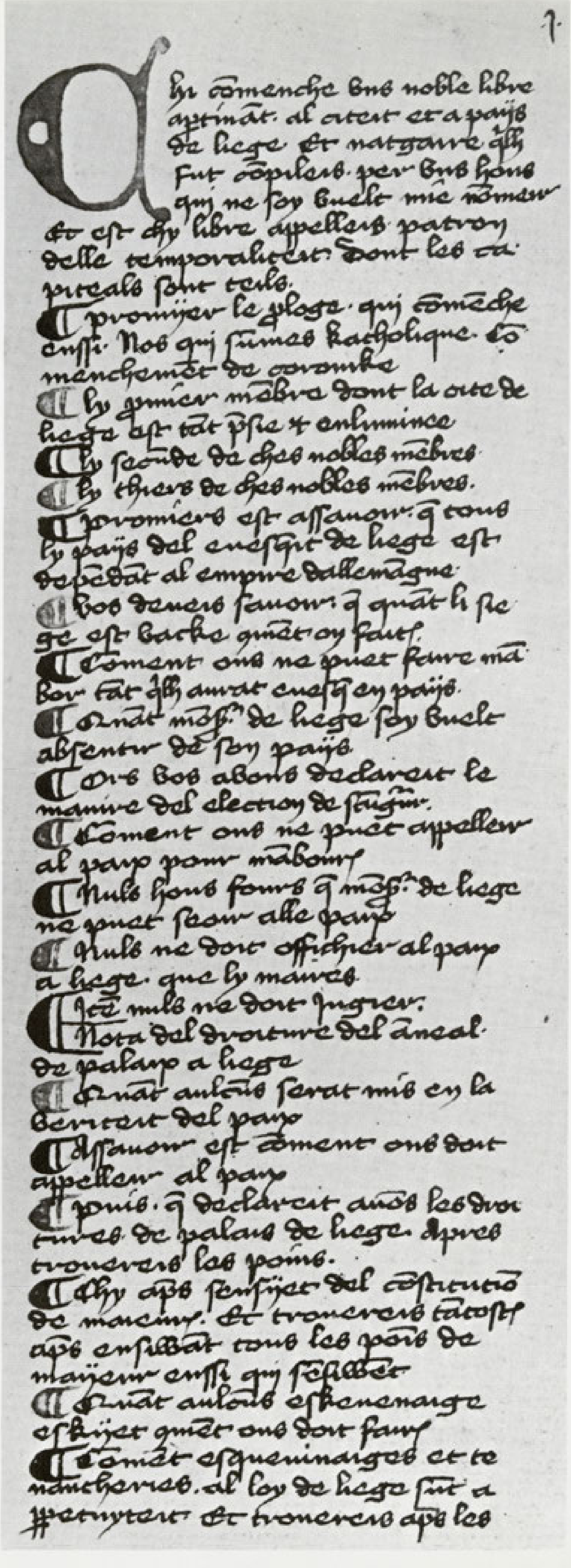
Jacques de Guise. Le franciscain JACQUES DE GUISE est un théologien formé à Paris, qui s'intéresse principalement aux origines et au passé de sa patrie hennuyère. Ses *Annales historiae illustrium principum Hanoniae* sont une vaste compilation latine rédigée à partir de sources livresques innombrables. Sa matière s'étend de la destruction de Troie à l'année 1253. Jacques de Guise édifie donc le monument des antiquités du Hainaut, jadis royaume fondé par le Troyen Bavon, dont la capitale fut Belgis, c'est-à-dire Bavay, ville d'où part une constellation de routes. Cet ouvrage imposant, riche à la fois de science historique et de savoir mythique alimentera l'imagination des écrivains et des artistes du XV^{e} siècle, et il inspirera plus d'une page des *Illustrations* de Jean Lemaire, lequel, pour affirmer précisément son origine hennuyère, prendra le surnom *de Belges*.

Jean d'Outremeuse. À Liège, patrie de Jean le Bel, la tradition historiographique paraît plus que jamais vivante. Les *Gesta episcoporum* trouvent un continuateur en Jean de Hocsem, chanoine d'origine thioise. On ne conserve que quelques pages de la *Chronique* de Jean de Warnant, mais on peut lire l'histoire universelle de Gilles, fils de Jean le Bel *(Li Livre de mervelles et notables faits depuis la creacion du monde)* et, surtout, celle de JEAN D'OUTREMEUSE, qui demande que nous nous y arrêtions encore. Jean d'Outremeuse est donc un clerc, on l'a dit plus haut,

qui appartenait à l'officialité liégeoise. Il rédige d'une part la *Geste de Liège*, poème long de quelque 50 000 alexandrins, illustrant l'histoire de l'évêché mosan depuis les temps les plus reculés, et d'autre part, cette 'chronique' universelle que l'on intitulera plus tard *Ly Myreur des histors,* œuvre volumineuse en prose, écrite dans un français teinté de liégeois. *Ly Myreur* est un vaste réceptacle où l'auteur recueille les récits et les informations les plus disparates que lui fournissent la Bible, les ouvrages historiques antiques, médiévaux et contemporains, les chansons de geste et les légendes populaires, où il introduit, en somme, tout ce qu'il a lu et entendu, spécialement sur le Pays de Liège, prenant son bien où il le trouve, sans grand souci de vérité. Bien que privé de crédit par les historiens, Jean d'Outremeuse mérite d'être relu sans mépris, comme un extraordinaire divulgateur d''histoires', de légendes et de mythes.

Reflétant la conscience populaire non critique, son *Myreur* est une source considérable pour l'étude des mentalités. Miroir, en effet, non de l'histoire, mais des discours sur l'histoire. L'écrivain liégeois prend part à ce murmure universel, glorieux ou plaintif, sur le passé, qui se perpétue d'âge en âge et que l'on peut appeler la mémoire collective. Confluent de sources littéraires, *Ly Myreur* demeure donc essentiellement une œuvre de littérature. D'entrée de jeu d'ailleurs, l'auteur se justifie en précisant les motifs de son entreprise : 'Portant que maintes gens oient volentirs racompteir en prendant solas et delectation en oyr parleir, racompteir, reciteir, et pronunchier anchienes hystors, croniques et auctoritais et chozes anchienement passées et avenues le temps chidevant'. Pour ces raisons, Jean d'Outremeuse ne craint pas de s'engager dans son énorme compilation.

Jacques de Hemricourt. Originaire de la Hesbaye (Remicourt, près de Waremme), ce nobliau n'écrit pas, lui, pour cette 'delectation en oyr parleir' que prennent 'maintes gens', mais pour l'instruction juridique, sociale et plus largement civique de la classe noble du



Pays de Liège. Ce contemporain de Jean d'Outremeuse, qui est élu bourgmestre de Liège en 1389, est un nostalgique, qui déplore que l'autorité politique des nobles soit mise en échec par le pouvoir démocratique. Dans l'espoir de contribuer à une restauration, il étudie méthodiquement, pendant de longues années, les institutions juridiques et familiales de la société liégeoise. Son *Patron de la temporalité du Pays de Liège*, traité des institutions civiles, malheureusement inachevé, est un livre fondamental qui, d'après les historiens modernes, 'est le monument le plus précieux qui nous ait été conservé pour l'histoire du droit public et de la constitution liégeoise' (Ed. Poncelet). On y trouve, dans les premières pages, cette déclaration, qui résume la pensée politique 'réactionnaire' de l'auteur : 'Veriteit est que tout fontaine de scienche et sens natureil est a present en ladicte citeit. Mains, par envie, qui tout bien avilhist et retarde, ons n'en vuelt de riens useir quant al regiment de la dicte citeit touchant le bien common, si que dist ly livre de Polityke. Car ly nombre de cheaux qui sont povres de sens et d'avoir, dont ly quarte part n'est point del nation de ladicte citeit ne de paiis, qui piis vault, est si grans que les saiges et riches, qui sont borgois citains ne puelent all'encontre d'yaux eistre creyus; ains en ont desdengne et en despit tout le bien que ils porpoisent alle avanchissement del honeur, profit et estat del citeit et del paiis generalment.'

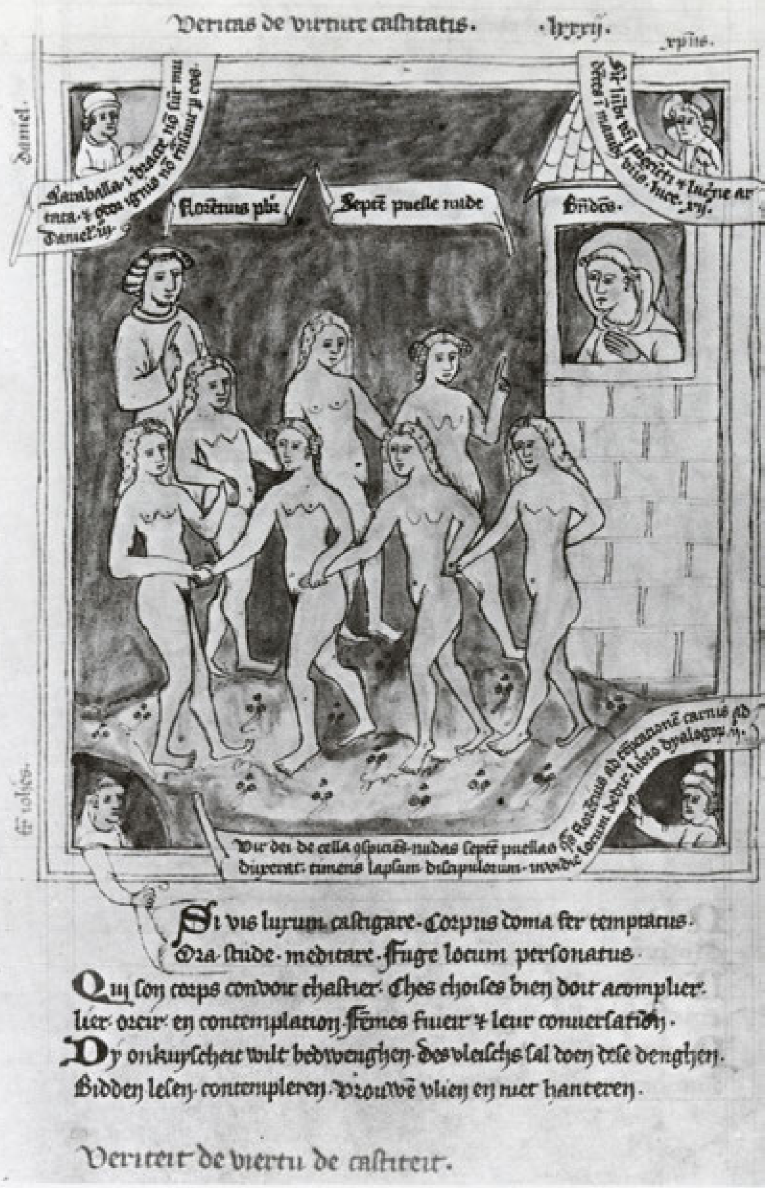
Son *Miroir des nobles de Hesbaye,* fruit d'une enquête menée pendant 45 ans, est un ouvrage généalogique et biographique. Hemricourt fait dériver toutes les familles nobles du Pays de Liège d'un unique ancêtre venu de France près de Senlis : Rasse de Dammartin. Unité originelle, donc, et origine française de la noblesse liégeoise. Si le personnage de Rasse comporte des éléments légendaires, les historiens modernes ont toutefois démontré l'exactitude des indications concernant la période postérieure à 1250. Avec beaucoup de discernement, Hemricourt s'est servi de documents d'archives, de sources archéologiques et d'informations orales. Sa foi politique soutient jusqu'au bout ce travail scrupuleux. Il constate avec pessimisme : 'en ce paiis plus qu'un nulle autre toute honeur de chevalrie et de gens d'armes est annichillée et déclinée, et li forche des frankes vilhes ansachie et augmentée', mais il exprime aussitôt l'espoir que 'poroit encors possiblement avenir que ly nobleche teilement declinée soy poroit releveir et renforchier'.

Ecrit moins aride, le *Traité des guerres d'Awans et de Waroux* relate un cas typique de guerre de lignages, où se révèlent les qualités de la noblesse du passé, tant admirée par Hemricourt : 'sy moy semble que ly loyalteis qui dont habitoit en ce proidommes soit a present bin morte'. Comme le Bel, qui voyait 'le temps estre bien changé', Hemricourt déplore 'le cangement del honeur du monde'. Œuvre de combat, donc, celle qu'il édifie ainsi passionnément. Passion qui l'amène, paradoxalement, à fonder une méthode de recherche systématique et critique s'appliquant aux éléments constitutifs de la réalité sociale. Hemricourt inventorie, classe, définit; il crée l'érudition moderne, les études d'histoire locale et, dans un certain sens, les études sociologiques.

Jean de Stavelot. Le travail des Wallons du XIV^e^ siècle n'a pas été sans lendemain. Le XV^e^ siècle en résonne tout entier. Jean d'Outremeuse est notamment continué à Liège par Jean de Stavelot.

Ce moine de l'abbaye de Saint-Laurent de Liège adopte le français pour rédiger sa *Chronique* à partir de 1400, ce qui, au témoignage de Paul Harsin, constitue encore une 'innovation extraordinaire pour un hom-

PAGE INITIALE (CATALOGUE) DU *PATRON DE LA TEMPORALITÉ* DE JACQUES DE HEMRICOURT. *Cette copie est également de la main de Jean de Stavelot. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10457-62, f° 165. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



DESSIN REHAUSSÉ DU CHRONIQUEUR JEAN DE STAVELOT. *Daté de 1432, ce dessin illustre la copie faite par Jean de Stavelot des* Miracula sancti Benedicti. *Avec saveur, il montre saint Benoît tenté par sept femmes nues à l'instigation du prêtre Florent. Le* 'frater Johannes' *s'est représenté ici — comme dans d'autres dessins — en bas, à gauche. Il déploie un phylactère portant un autre produit de son imagination : des vers latins, français et flamands destinés à proclamer, eux aussi, la 'vérité de la vertu de chasteté'. Chantilly, Musée Condé, ms. 1401, fol. 135 r°. (Photo Giraudon, Paris).*

me d'Église'. En foi de quoi on lui pardonnera son style inélégant, bourré de wallonismes. Mais Jean de Stavelot est vivant et imagé à travers ses maladresses; il s'intéresse généralement plus à l'histoire de sa cité qu'à celle du clergé. Ce polygraphe, moraliste, scribe, illustrateur et même polyglotte est au reste un homme curieux qui demanderait toute une étude.

Julien Fossetier. Le genre de l'histoire universelle, basé sur la compilation, attirera encore, au début du XVI[e] siècle, un JULIEN FOSSETIER d'Ath, qui, dans sa 'langue maternelle', entreprendra l'*Universel Recoel de toutes cronicques* ou *Chronicque Margaritique* à l'intention de Marguerite d'Autriche. Le *Patron de la Temporalité* et le *Miroir des nobles* sont maintes fois retranscrits. Les *Annales* de Jacques de Guise sont adaptées en français par Jean Wauquelin. Quant à Froissart, ses *Chroniques* sont continuées par Enguerrand de Monstrelet, puis par Matthieu d'Escouchy, et elles demeurent un modèle pour les indiciaires bourguignons.

Sous les ducs de Bourgogne. Le mécénat des ducs de Bourgogne favorise principalement — leur bibliothèque en témoigne — la composition d'ouvrages relatifs à l'histoire, antique, médiévale ou contemporaine. D'une part, ils encouragent les traductions et les modernisations d'œuvres du passé; d'autre part, ils patronnent la rédaction de chroniques nouvelles consacrées à la gloire de leur Maison.

Mons, centre d'édition important. Jean Wauquelin. Après Paris, le premier centre éditorial important est Mons, où le Picard JEAN WAUQUELIN, de 1439 à 1452, date de sa mort, produit, aidé de son scribe Jacques Du Bois, un travail considérable sur le double plan de l'adaptation littéraire et de la librairie. Pour Philippe le Bon et les membres de sa cour, il traduit en français l'*Historia Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (à la demande d'Antoine de Croy), les *Annales Hanoniae* de Jacques de Guise (à la demande du Hennuyer Simon Nockart, conseiller du duc), la *Chronica ducum Lotharingiae et Brabantiae* d'Edmond de Dynter et le *De Regimine principum* de Gilles de Rome. Après avoir, en Picardie, remanié le *Livre des conquestes et faits d'Alexandre,* il adapte en prose, dans son scriptorium de Mons, le roman du héros bourguignon *Girard de Roussillon,* ainsi que *La Belle Hélè-*

ne de Constantinople, œuvre à laquelle les projets de Croisade rendent une certaine actualité. On conserve enfin de lui une copie de Froissart. Ces travaux sont présentés dans des livres luxueux, préparés, sous la direction de Wauquelin, par les artisans et les artistes les plus grands. Le premier volume des *Chroniques de Belges* (traduction des *Annales* de Jacques de Guise), conservé à Bruxelles (Bibliothèque Royale, ms 9242), est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du livre et de la miniature à l'époque bourguignonne. L'atelier montois apparaît donc comme le relais entre la France et Bruges. Jacques Pilavaine, successeur de Wauquelin, ne profite plus des commandes ducales, aussi ne produit-il plus d'ouvrages de grand luxe, mais il continue néanmoins, pour la famille de Croy, la tradition d'adaption et de diffusion des œuvres littéraires fondée dans la capitale du Hainaut.

Les principaux écrivains actifs à la cour de Bourgogne ne sont pas issus de nos régions wallonnes. Enguerrand de Monstrelet, Mathieu d'Escouchy, Jean Miélot, Guillaume Fillastre, Jean Mansel, Antoine de La Sale, Olivier de La Marche et Jean Molinet, par exemple, proviennent de régions situées dans la France actuelle. Georges Chastellain est originaire d'Alost, en Flandre, et s'il peut se proclamer français, comme il le fait à plusieurs reprises, c'est à la fois parce que la Flandre est vassale du roi de France et qu'il écrit dans la langue lettrée.

Quant au fameux historien PHILIPPE DE COMMYNES, il porte le nom de la ville de Comines, aujourd'hui grande cité industrielle sur la Lys, à la frontière de la Belgique et de la France, qui s'est toujours réclamée, et se réclame plus nettement encore aujourd'hui, de son appartenance francophone. Considérons donc avec la tradition et avec l'autorité du principal exégète de Philippe à l'heure actuelle, Jean Dufournet, que l'historien — sire de Renes-

CONSTRUCTION DES SEPT 'CHAUSSÉES BRUNEHAUT' À PARTIR DE BAVAI. *Miniature du premier volume des* Chroniques de Belges *(Bavai). Première moitié du XV^e siècle. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9242, f° 42 v°. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

cure (en France, près d'Aire) et non de Commynes — y était né. Du côté paternel, il descendait d'une importante famille patricienne de Gand, les van den Clyte; il eut aussi une grand-mère liégeoise. La terre de Commynes appartint à son grand-père depuis 1373. 'Dès sa naissance, il est étroitement lié à la maison de Bourgogne, puisque Philippe le Bon est son parrain et lui donne son prénom' (Dufournet); en 1464, il devint écuyer du prince héritier, Charles le Téméraire. Le 'sire de Renescure' est donc, essentiellement, un 'Bourguignon' jusqu'à son passage, en 1472, au service du roi de France Louis XI.
Malgré son nom, Philippe de Commynes ne peut guère être rattaché à la Wallonie.
En revanche, c'est dans le Brabant 'roman', à Genappe, que l'auteur — encore inconnu — des *Cent Nouvelles nouvelles* situe le récit de ses contes récréatifs. Et c'est encore dans le Hainaut que s'installent les indiciaires de la Maison ducale.

Jean Molinet. Après Chastellain, dont la mort interrompt, en 1475, l'œuvre robuste d'historien moraliste et de rhétoricien, JEAN MOLINET, moins moraliste et plus rhétoricien, donne à cette œuvre une continuation très ornée, riche également en informations sur l'actualité bourguignonne et même européenne. Malgré son origine boulonnaise, Molinet mérite d'être rattaché à la famille wallonne en raison de son vif sentiment d'appartenance à la communauté de langue française des Pays-Bas bourguignons. On sait d'ailleurs, grâce aux recherches d'Albert Henry, qu'il est l'un des premiers à user familièrement de l'adjectif 'wallon'.

Jean Lemaire. De JEAN LEMAIRE, son disciple, puis son successeur dans la charge d'indiciaire, nous traiterons plus abondamment dans les pages consacrées aux poètes. Nous devons cependant lui faire une place ici comme auteur des monumentales *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, œuvre d'inspiration largement humaniste, où la science de l'historien le cède souvent aux talents très fins du romancier.

Jean de Haynin. L'un des plus wallons parmi les chroniqueurs de l'époque bourguignonne est sans doute JEAN DE HAYNIN, modeste seigneur, qui participe à différentes expéditions de Charles le Téméraire, à celles en particulier contre le Pays de Liège, et qui, dans ses *Mémoires*, rédige 'rondement et en brief' ce qu'il a 'vu et su', c'est-à-dire ce qu'il a noté tantôt sur le terrain, de son point de vue de combattant, tantôt dans les cérémonies et les fêtes de la cour, de sa place de témoin. Dans ces *Mémoires* avant tout personnels, on entend la voix calme d'un homme du Hainaut, retiré dans son hôtel de Louvignies, près de Bavay, qui se dicte à lui-même, sans ostentation, les souvenirs heureux ou pénibles des journées dangereuses vécues notamment dans les régions wallonnes. Son récit du sac de Dinant contient des pages qu'on ne peut lire aujourd'hui encore sans frémir. Bien que Bourguignon, Jean de Haynin ne paraît pas insensible à la 'grant desolation et pité qui avient alors sur les dis abitans de Dinant' (I,175). On trouve aussi, sous sa plume, les marques d'un attachement singulier à sa terre. Après avoir, par exemple, copié quelques vers anonymes sur le panorama de Dammartin, il s'empresse d'ajouter : 'il li a plus belle vue et plus biau regart du mollin à vent de Bousut en deseure la belle † en Haynau, qu'il ni a dudit Danmartin. Car on voit laendroit de desus la motte dudit mollin IIII bonnes villes, III abies, V chatiaus, et qil soit vrai, chest asavoir la ville de Mons, Vallenchiennes, Condé, et Sain Gillain, abies Crepin, Vicogne et Sain Fueillin, chastiaus Bernisart, Harchies, ville Kievrain, Monstreuil, Haynin et Bousut, par quoi je dis ensi a mon entendement et selon mon avis que l'eune des veues et des regars de pais fet bien otant à prisier que l'autre, car de Danmartin on ne voit point tant de villes, tant d'abies ne tant de chastiau.' (I,43-44). On pourrait citer d'autre part des passages suggestifs concernant l'Ardenne (II,84). L'usage du livre de souvenirs semble s'être maintenu dans le Hainaut, car il réapparaît à

Mons, au début du XVI^e siècle, avec le *Journal* d'Antoine de Lusy, bourgeois désireux de retenir, par l'écriture, les faits saillants de la vie locale.
Voyageurs ou sédentaires, rigoureux ou rêveurs, mais toujours curieux et studieux, tels ont été, de Froissart à Lemaire, les principaux écrivains qui, dans nos régions, se sont consacrés à l'historiographie. Qu'est-ce donc que ces Wallons des XIV^e et XV^e siècles ont si passionnément cherché dans cette activité? Nous sommes tenté de répondre, en guise de conclusion, que c'est le moyen d'échapper à leur marginalité géographique et culturelle, et de participer enfin, grâce à l'universalité du langage, à une forme de vie moins limitée, moins décevante et moins fugace. Ce que Froissart, le plus accompli de ces historiographes, retrouve dans sa retraite du Hainaut, c'est peut-être essentiellement cette exigence de dépassement.

Pierre JODOGNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'HISTORIOGRAPHIE DANS NOS RÉGIONS

M. A. ARNOULD, *Historiographie de la Belgique. Des origines à 1830,* Bruxelles, Office de Publicité, 'Collection Nationale', 1947; S. BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège au Moyen Âge. Étude critique,* Bruxelles, Lamertin, 1903; G. DOUTREPONT, *La Littérature à la cour des ducs de Bourgogne,* Paris, H. Champion, 1909; *Les Mises en prose des Épopées et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle,* Bruxelles, Palais des Académies, 1939; P. REMY, *Notre prose française au XIV^e siècle,* dans G. CHARLIER et J. HANSE, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique,* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, pp. 61-71; P. HARSIN, *Les chroniqueurs de l'abbaye de Saint-Laurent au XV^e siècle,* dans *Saint-Laurent de Liège. Mille ans d'histoire.* Édition et Introduction par Rita Lejeune, Liège, Soledi, 1967.

JEAN LE BEL (ca 1290-1370)

Chronique de Jean le Bel, publiée par J. Viard et E. Déprez, Paris, Renouard, 1904-1905, 2 vol.; A. COVILLE, *Jean le Bel, chroniqueur,* 'Histoire Littéraire de la France', t. XXXVIII (Paris, 1949, pp. 234-258).

JEAN FROISSART (1337-post 1404)

Œuvres de Froissart, Académie royale de Belgique (Bruxelles, 1867-1877) : *Chronique,* publiée par Kervyn de Lettenhove, t. I-XXV; *Chroniques de Froissart,* éditées par S. Luce, G. Raynaud et L. Mirot, Société de l'Histoire de France, 12 vol. parus (Paris, 1869-1931); *Chroniques. Début du premier livre. Édition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869,* par George T. Diller, 'Textes Littéraires Français', Genève, Droz, 1972; M. WILMOTTE, *Froissart,* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 'Notre Passé', 1943.

JACQUES DE GUISE († 1399)

Jacobi de Guisia Annales historiae illustrium principum Hanoniae — 1254, Ed. E. Sackur, in *Monumenta Germaniae Historica,* Hanovre, 1896, t. XXX, Pars I, pp. 44-334; *Histoire du Hainaut par Jacques de Guyse, traduite en français avec le texte latin en regard et accompagnée de notes,* Paris, A. Sautelet — Bruxelles, A. Lacrosse, 1826.

JEAN D'OUTREMEUSE (1338-1400)

Ly Myreur des histors, Chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse, publiée par Ad. Borgnet, Bruxelles, Hayez, 1864-1887, 7 vol.; *Ly myreur des histors. Fragment du second livre. Année 794-826,* Publié par André Goosse, Bruxelles, Palais des Académies, 1965; G. KURTH, *Étude critique sur Jean d'Outremeuse,* Bruxelles, 1910 (Acad. Roy. de Belg., Cl. des Lettres, Mém., 2^e série, VII); L. MICHEL, *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse,* Bruxelles, 1935 (Acad. Roy. de langue et de litt. fr., Mém. X).

JACQUES DE HEMRICOURT (1333-1403)

Œuvres de Jacques de Hemricourt, Ed. C. de Borman, A. Bayot et E. Poncelet, Bruxelles, 1910-1931, 3 vol.

JEAN DE STAVELOT (1388 ou 1390-1449)

A. BORGNET, *Chronique de Jean de Stavelot* (Comm. royale d'Histoire, 1861); voir A. GOOSSE, *Jean de Stavelot, moine de Saint-Laurent de Liège* dans *Saint-Laurent,* cité plus haut, pp. 99-106.

JULIEN FOSSETIER (1451-1532)

L. DEWARD, *Julien Fossetier, polygraphe athois (1451-1532),* Bruxelles, Van Campenhout, s.d. [1937?].

JEAN WAUQUELIN († 1452)

L.M.J. DELAISSÉ, *Les 'Chroniques de Hainaut' et l'atelier de Jean Wauquelin à Mons, dans l'histoire de la miniature flamande,* in *Miscellanea Erwin Panofsky,* Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin, 1955, pp. 21-56.

JEAN MOLINET (1435-1507)

Chroniques de Jean Molinet, publiées par G. Doutrepont et O. Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1935-1937, 3 vol.; N. DUPIRE, *Jean Molinet. La vie, les œuvres*, Paris, Droz, 1932.

PHILIPPE DE COMMYNES

Mémoires publiés par E. DUPONT, 3 vol. 1840-1847 *(Société de l'Histoire de France)*; cf. CALMETTE-DURVILLE, Paris, 3 vol. 1924-1925 (*Classiques de l'Histoire de France au moyen-âge*, n. 3, 5, 6); J. DUFOURNET, *La destruction des mythes dans les Mémoires de Philippe de Commynes*, Genève, 1966 *(Publications romanes et françaises)*; *Vie de Philippe de Commynes*, Paris, 1969; *Études sur Philippe de Commynes*, Paris, 1975 *(Bibliothèque du XV[e] siècle)*.

JEAN LEMAIRE DE BELGES (1473-post 1515)

Œuvres de Jean Lemaire de Belges, publiées par J. STECHER, Louvain, 1882, tomes I-II; PH. A. BECKER, *Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs*, Strasbourg, J. Trübner, 1893; P. JODOGNE, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

JEAN DE HAYNIN (1423-1495)

Mémoires de Jean, sire de Haynin et de Louvignies, 1465-1477, nouvelle édition publiée par DD. Brouwers, Liège, D. Cormiaux, 1905-1906, 2 vol.

ANTOINE DE LUSY

Le journal d'un bourgeois de Mons, 1505-1536, édité par Armand Louant, Bruxelles, Palais des Académies, 1969.

Poètes et 'semeurs de paroles' à l'âge de la rhétorique

Dans la littérature des XIV^{e} et XV^{e} siècles, la prose non seulement domine, mais elle s'introduit dans des œuvres de caractère poétique et apparaît souvent ornée de raffinements rythmiques et lexicaux. Elle n'évince toutefois pas entièrement le discours versifié. Celui-ci connaît même un développement particulier dans la poésie d'inspiration morale et surtout politique, — qui l'emporte de plus en plus sur la poésie lyrique, — et il fait à son tour l'objet de recherches formelles, si poussées parfois qu'elles risquent de s'épuiser dans une pure virtuosité. Néanmoins, dans la seconde moitié du XIV^{e} siècle, la tradition courtoise, illustrée dans nos régions par de nombreux trouvères, possède encore en Froissart un prestigieux représentant.

Jean Froissart. En même temps qu'il est historien, Froissart est, en effet, poète. Jean le Bel aussi — ne l'oublions pas — 'savoit faire chanchons et vierlais'. Mais Froissart s'exerce dans les genres les plus divers. Son œuvre la plus importante, sinon toujours la plus heureuse, est *Meliador*, long roman de la quête amoureuse du chevalier au Soleil d'or, épris de la princesse Hermondine, fille du roi d'Écosse, roman de caractère arthurien, dans lequel l'auteur insère des poésies lyriques de Wenceslas, duc de Brabant, son protecteur, et qu'il va lire au château d'Orthez, en 1388, devant le séduisant Gaston de Foix. :

'Car toutes les nuis je lisoie
Devant lui et le solaçoie
D'un livre de Melyador,
Le chevalier au soleil d'or' (*Le Dit dou Florin*, vv. 291-4).

Parmi ses poèmes courts, on trouve des pastourelles où sont évoqués des paysages bucoliques du Hainaut. Les refrains citent des lieux familiers:

'Entre la Louviere et Praiaus,
L'autre jour deus bregiers oï' (IV).

'Entre Binche et le bois de Brainne
En l'ombre d'un vert arbrissiel' (VI).

'Entre le Roes et la Louviere
Vi awen dessous un ourmiel' (VII).

Dans la poésie, Froissart est en récréation. Il se livre au plaisir des rythmes et des rimes. Il chante ou cause ou conte, attiré naturellement vers le langage narratif. Beaucoup de ses écrits en vers sont en réalité de courts romans d'amour, destinés à être lus et appréciés par une société noble aux goûts précieux : le *Paradys d'Amours*, l'*Espinette amoureuse*, le *Buisson de Jonesse*, la *Prison amoureuse*, et d'autres. Volontiers, il y parle de lui-même. Le *Debat dou cheval et dou levrier* débute par cette mise en scène aux couleurs aristocratiques :

'Froissars d'Escoce revenoit
Sus un cheval qui gris estoit;
Un blanc levrier menoit en lasse' (vv. 1-3).

Dans l'*Espinette amoureuse*, il décrit les jeux et les plaisirs de son enfance, mentionnant par exemple son attrait précoce pour le divertissement amoureux et pour les 'paroles' :

'Tres que n'avoie que .XII. ans,
Estoie forment goulousans
De veoir danses et caroles,
D'oïr menestrels et paroles
Qui s'apertiennent a deduit' (vv. 27-31).

Le 'deduit' — recherché, possédé, perdu, retrouvé — est le motif central de sa poésie. Plaisir de la pensée avant tout :

Car espoir, penser, souvenir
Font à l'amant souvent venir
Plaisance lie' (*Joli mois de may*, vv. 10-12).

Parmi les sujets dont il s'entretient, l'argent, source ou ruine du plaisir, n'est pas le moindre. Voyez le *Dit dou Florin* :

'*Il n'est chose qu'argens ne face,*
Et ne desface, et ne reface.
Argent est un droit enchanteur' (vv. 59-61).

Mais écoutez aussi ces vers de l'*Espinette amoureuse* :

'*Et il te vault trop mieuls avoir*
Plaisance en coer que grant avoir :
Avoirs se piert et joie dure' (vv. 557-559).

Pour que 'joie dure', il existe la 'parole' et le chant poétique :

'*(...) Après plours et regrés,*
Doit on chanter chançons et virelais
Pour oublyer
Ce qu'as amans voelt Fortune envoyer' (*Le Dit dou bleu Chevalier*, vv. 127-130).

Des vers de Froissart, souvent trop nombreux, mais toujours élégants, se dégage une éthique du bonheur. A l'enseigne du 'coer gai joli et amoureux', le poète aménage jardins, cours, temples et paradis, voire prisons, lieux visités par des personnages allégoriques, lieux de débats ou de plaidoiries fondés sur une casuistique parfois compliquée, mais lieux aussi de refuge, où le bonheur est assuré par le langage. Le thème de la Fortune — maîtresse du plaisir et du tourment — est ici fondamental. Cependant, Froissart ne l'approfondit guère. Sa méditation reste superficielle. Aucun axe philosophique ou religieux ne traverse son œuvre, pourtant copieuse. Froissart répugne, semble-t-il, à se concentrer, tout différent en cela d'un Pétrarque et même d'un Charles d'Orléans. D'où la déception que le lecteur moderne éprouve souvent lorsqu'il s'attarde dans son univers. Il a beau chercher, il n'y découvre que ce qu'il a trouvé dès l'abord : un pur 'esbattement' dans le champ clos des apparences.

L'œuvre poétique de Froissart ne jouit pas, au XV^e^ siècle, de la même audience — tant s'en faut! — que ses *Chroniques*. Soucieux avant tout de leur gloire dynastique, Philippe le Bon et Charles le Téméraire favorisent plutôt la poésie dite de circonstances, d'inspiration politique. On conserve donc, de cette époque, une multitude d'œuvres en vers sur des sujets d'actualité, dues tantôt à des écrivains de métier, tantôt à des 'versiffieurs' restés anonymes, œuvres savantes ou populaires, dont plusieurs intéressent directement nos régions wallonnes.

Poèmes sur le Pays de Liège. Les expéditions contre le Pays de Liège, notamment, ont suscité, de la part de rimeurs le plus souvent bourguignons, des écrits chargés d'accusations ou de menaces. On en a retrouvé près d'une quinzaine en français. La volonté de propagande y est manifeste :

'— *Je pense que tu viens du Liége,*
Galant, conte moi des nouvelles.
— *C'est ung faulx et perilleux piége;*
Je ne les en sçay dire belles.
— *Comment! sont-ils tousjours rebelles?*
Q'esse qu'ilz dient qu'ilz feront?
— *Ils l'ont esté, sont et seront.'* (*Ed. De Ram*, pp. 347-348).

Les luttes entre les États divisent profondément les Wallons du XV^e^ siècle. Les Namurois, fidèles Bourguignons, s'opposent aux Liégeois, Bouvines à Dinant. D'autre part, les Dinantais, dans un écrit bourguignon, interpellent ainsi les Tournaisiens :

'*Tournay, Tournay, faulse serpent lépreuse*
Mordant d'un becq, mordant oultre mesure (...)'
(*Ed. De Ram*, p. 338).

Et les Tournaisiens de répondre :

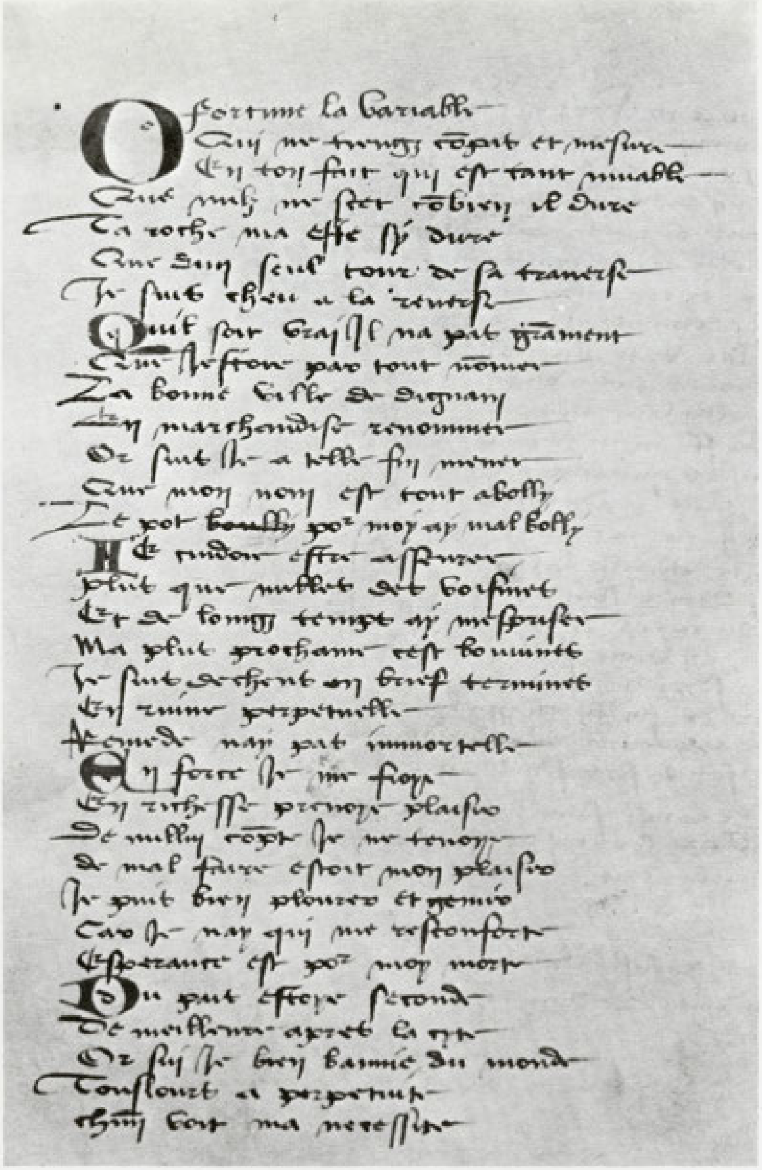
'*Trièves à vous, obstinéz orateurs,*
Versiffieurs et semeurs de parolles (...)' (*Ed. De Ram*, p.345).

Dans la longue *Complainte de la cité du Liege qui se complaint piteuxement à Dieu de sa innorme destruction* (1468), texte liégeois, la ville martyrisée crie sa douleur :

'*Or ay du Liege perdu le nom*
Ville destruite m'appelle on' (vv. 213-214).

IOHES BAPTISTA
PVBLICANI

FONTS BAPTISMAUX DE NOTRE DAME. DÉTAIL: LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE. *1107-1118. Liège, église Saint-Barthélemy. Laiton fondu, étamé. Renier de Huy a su admirablement allier la liberté d'un style classique à une observation du réel qui met en valeur les intentions psychologiques des acteurs du drame et l'organisation sociale du moyen âge, vue par un théologien du XII^e^ siècle. (Photo José Mascart, Liège).*



POÈME CONTRE DINANT. *Texte anonyme du XVᵉ siècle. Exemple de la littérature 'anti Pays de Liège', moyen de propagande bourguignonne. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 776, fol. 146 v°.*

De leur côté, les 'rhétoriciens' de l'entourage du duc de Bourgogne commentent les événements de la vie publique en des poèmes souvent très savamment élaborés.

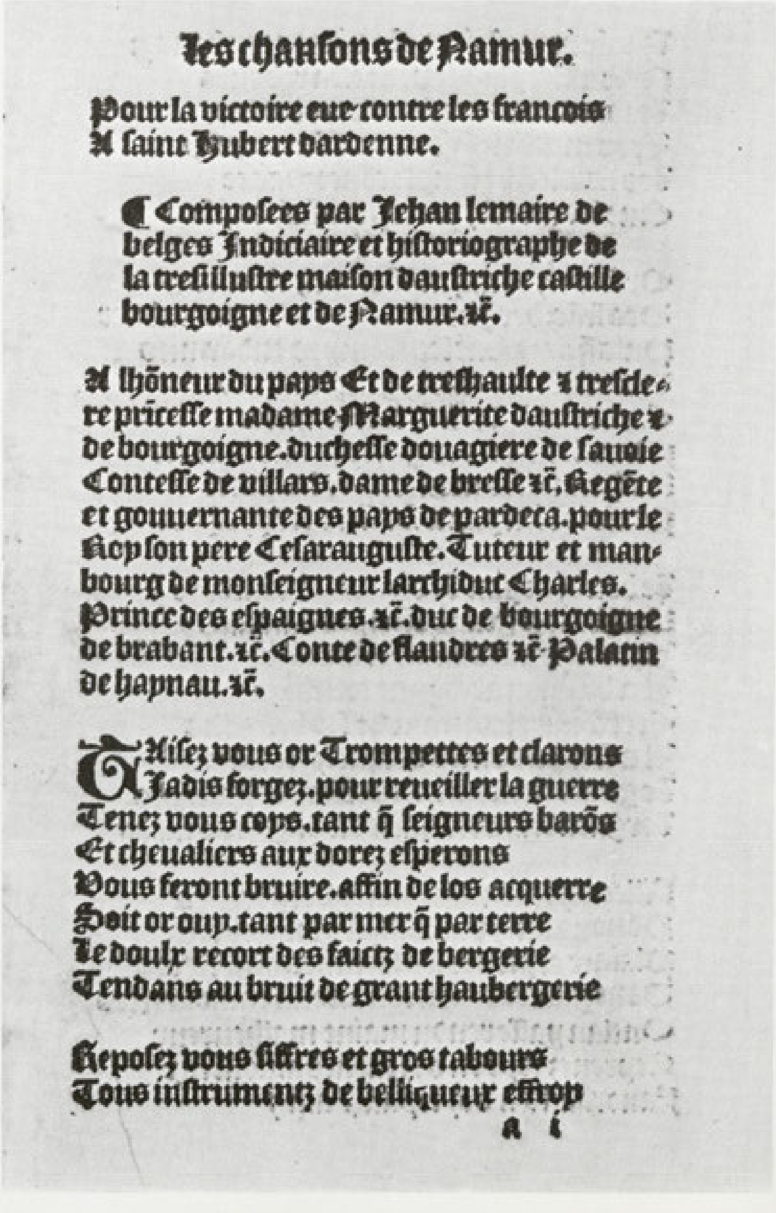
Jean Molinet. MOLINET, que nous avons adopté dans la communauté wallonne, est sans doute le poète de circonstances le plus influent du dernier quart du XVᵉ siècle. Étant musicien de formation, il sait exploiter les ressources sonores de la langue. D'autre part, il développe à profusion les métaphores et les allégories. Il vise, semble-t-il, à créer des œuvres comparables à des travaux d'orfèvrerie. Cette recherche demeure cependant formelle, n'atteignant que rarement le domaine de la pensée. Dans ce jeu d'images et de rimes, l'homme de lettres se limite donc à n'être que l'illustrateur de cérémonies commandées par le duc de Bourgogne.

Jean Lemaire de Belges. A la fin de la période bourguignonne, le poète le plus remarquable est sans aucun doute Jean Lemaire de Belges, dont nous avons cité déjà les travaux d'historien, voire de romancier. Il assume l'héritage non seulement de la rhétorique bourguignonne, mais aussi de Froissart et de la tradition médiévale, et d'autre part, sous l'influence des humanistes, il redécouvre, dans le texte, la beauté des poètes antiques, d'Ovide en particulier, et il s'en inspire directement. D'où le caractère original de son œuvre, à la fois gothique et renaissant.

Comme le Bel et comme Froissart, Lemaire s'enracine dans une 'nation'. Né dans la région de Bavay, il appartient à 'ce peuple haynuier franc et ouvert en ses affectuositéz plus que nul autre' (IV, 480),dont il vante l'attachement à Marguerite d'Autriche. C'est à Valenciennes, auprès de Molinet, qu'il compose ses premiers poèmes, sur des thèmes religieux et moraux. Mais il gagne bientôt la France, où, en 1498, il est clerc de finances 'au service du roy et de monseigneur le duc Pierre de Bourbon'. Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, le ramène dans le Nord, en 1507, lorsqu'elle devient gouvernante des Pays-Bas. Malgré la présence de quelques amis, le milieu de la cour de Malines ne lui plaît pas. Il s'en éloigne assez vite. En 1508, par exemple, il se rend en Italie, chargé probablement d'une mission, comme en 1506. En 1509, il écrit à sa protectricé: 'j'ay trouvé pour certain que nul n'est prophete en son pays' (IV, 393), et il lui demande de pouvoir retourner dans le Sud-Est de la France, car — explique-t-il encore — 'es marches circonvoisines de Bourgoigne, c'est à dire Lyonnois et Bourbonnois, où ma petitesse s'est premierement eslevée, j'ay tousjours trouvé amistié, credit,

faveur, recueil et humanité, autant ou plus que nul autre jeune estrangier' (IV, 393). Le sentiment guide manifestement les démarches de Lemaire : 'Là où je sers mon cuer s'adonne du tout et la raison le veult bien' (IV, 422). Cette ferveur, qui anime sa vie intellectuelle et son génie poétique, ne serait-elle pas le secret de son originalité? Ses œuvres poétiques les plus admirées sont les *Epîtres de l'Amant vert* et la *Concorde des deux langages,* mais on ne peut négliger le *Temple d'Honneur et de Vertus* et la *Plainte du désiré*. Dans la production de sa période bourguignonne, il faut souligner les strophes graves des *Regrets de la Da-*

PORTRAIT DE JEAN LEMAIRE DE BELGES À SA TABLE DE TRAVAIL. *Manuscrit de dédicace de* la Couronne Margaritique *(1505). Miniature inédite. Vienne, Bibliothèque Nationale, ms. n° 3441, fol. 2 v°. (Photo Bildarchiv d.Öst. Nationalbibliothek).*



Les chansons de Namur.

Pour la victoire eue contre les francois
A saint Hubert dardenne.

¶ Composees par Jehan lemaire de belges Indiciaire et historiographe de la tresillustre maison daustriche castille bourgoigne et de Namur. &c.

A lhõneur du pays Et de treshaulte & tresclere pricesse madame Marguerite daustriche & de bourgoigne. duchesse douagiere de sauoie Contesse de villars. dame de bresse &c. Regête et gouuernante des pays de pardeca. pour le Roy son pere Cesarauguste. Tuteur et manbourg de monseigneur larchiduc Charles. Prince des espaignes. &c. duc de bourgoigne de brabant. &c. Conte de flandres &c. Palatin de haynau. &c.

Taisez vous or Trompettes et clarons
Jadis forgez. pour reueiller la guerre
Tenez vous coys. tant q̄ seigneurs barõs
Et cheualiers aux dorez esperons
Vous feront bruire. affin de los acquerre
Soit or ouy. tant par mer q̄ par terre
Le doulx recort des faictz de bergerie
Tendans au bruit de grant haubergerie

Reposez vous fiffres et gros tabours
Tous instrumentz de belliqueux effroy

A i

FRONTISPICE DE L'ÉDITION PRINCEPS DES *CHANSONS DE NAMUR. Imprimée à Anvers par Henri Heckert en 1507. The Houghton Library, Harvard University.*

me infortunée, véritable 'adagio' pour la mort de Philippe le Beau :

'Soit le jour noir, la lumiere umbrageuse,
Le temps obscur de noirceur oultrageuse,
L'air turbulent, le ciel tainct de bruÿne;
Soit tousjours nuit pluvïeuse et fangeuse
Pour deplorer la mort tres dommageuse
Qui tant me plonge en parfonde ruÿne.' (vv. 1-6).

Il faut, d'autre part, citer les *Chansons de Namur,* composées pour célébrer l'exploit de quelques paysans ardennais, vainqueurs d'une troupe d'alliés français du duc de Gueldre pris dans une embuscade alors qu'ils revenaient avec leur butin d'une attaque contre le Brabant. Lemaire s'adresse notamment aux jeunes filles du Pays de Namur :

'Fleurs de valeur, gentilles Namuroises,
De vostre amour la contree est esprise,
Aussi de vous, tres gentes Bouvinoises,
Chantez, dansez, menez joyeuses noises.
Bien le pouvez, chascun vous loue et prise,
Car vos amyz ont fait si haulte emprise
Que dignes sont d'estre tous couronnéz
De laurier verd et de gloire aournez.' (vv. 49-56).

C'est en France, à la cour d'Anne de Bretagne, que Lemaire termine sa carrière. Comme pour Froissart, on ignore la date de sa mort. Sa descendance est avant tout française. Son meilleur disciple est Clément Marot.
Lemaire apparaît comme un puissant écrivain dont les circonstances ont plus d'une fois contrarié le destin. La discontinuité de sa carrière explique en grande partie le caractère dispersé, voire fragmentaire, de son œuvre. En lui confluent pourtant les principaux courants de nos traditions historiographique et poétique. Sa figure, au seuil de la Renaissance, reste la plus représentative d'un certain type d'intellectuel wallon. Hennuyer de 'nation', mais attaché à la France autant qu'à la Bourgogne, il s'ouvre aux influences européennes et donne à sa culture une dimension moderne. Si le mot 'wallon' se rencontre pour la première fois dans les *Mémoires* de Jean de Haynin, autre Hennuyer, c'est sous la plume de Lemaire que l'on trouve pour la première fois, à deux reprises, l'expression 'nous autres Wallons', qui fonde authentiquement notre communauté.

Pierre JODOGNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

LA POÉSIE AUX XIV[e] ET XV[e] SIÈCLES

D. POIRION, *Le Moyen Âge, II : 1300-1480,* Paris, Arthaud, 1971; H. GUY, *L'École des Rhétoriqueurs,* Paris, H. Champion, 1910; G. DOUTREPONT, *La Littérature à la cour des ducs de Bourgogne,* Paris, H. Champion, 1909.

JEAN FROISSART (1337-post 1404)

Œuvres de Froissart. Poésies, publiées par Aug. Scheler, Bruxelles, V. Devaux, 1870-1872, 3 vol.; *Meliador,* édité par A. Longnon, 'Société des Anciens Textes Français', Paris, 1895-1899, 3 vol.; *L'Espinette amoureuse,* édité par Anthime Fourrier, Paris, Klincksieck, 1963; *La Prison amoureuse,* éditée par A. Fourrier, Paris, 1974.

POÈMES SUR LIÈGE

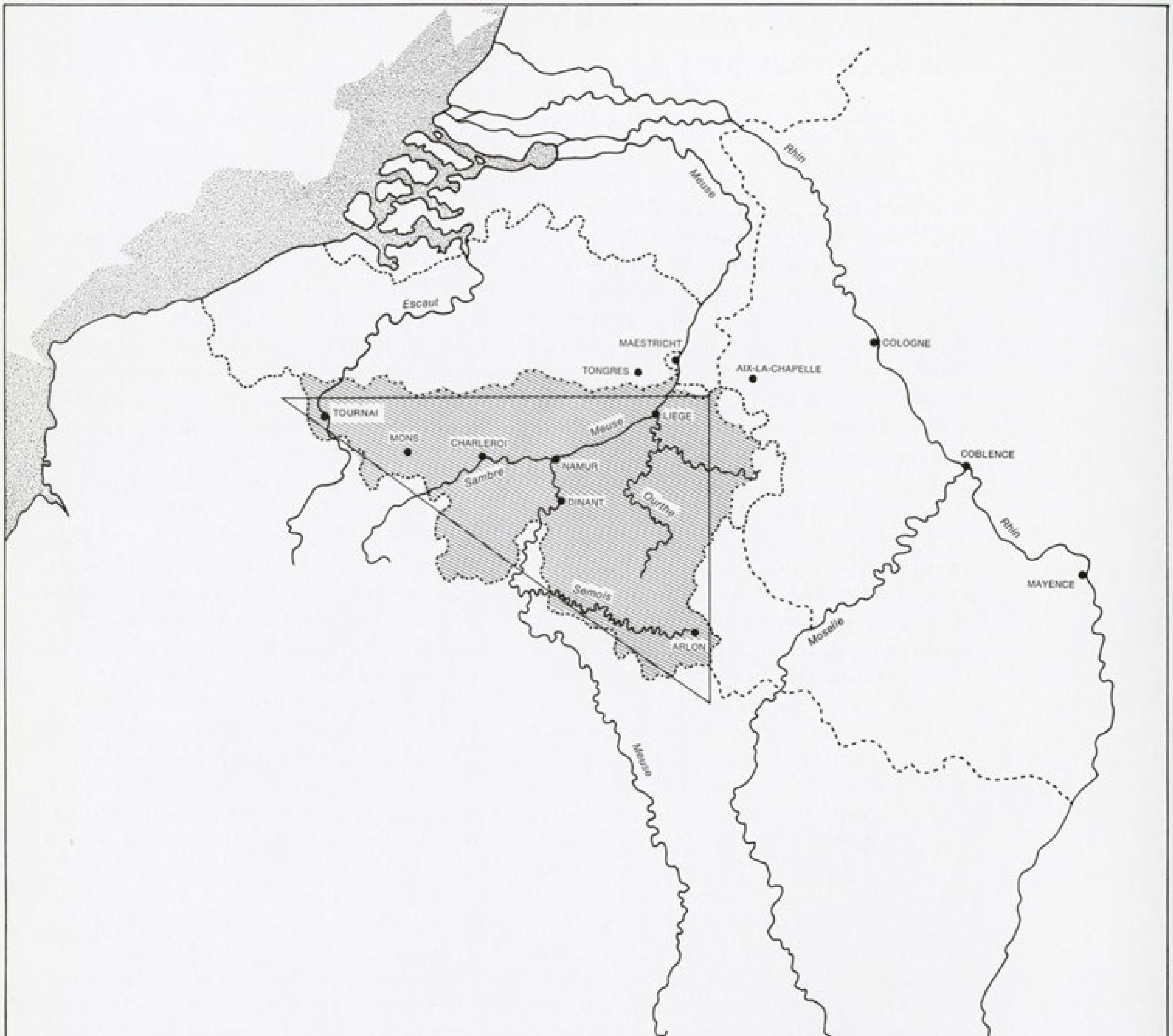
Documents relatifs aux troubles du Pays de Liège sous les princes-évêques Louis de Bourbon et Jean de Horne, 1455-1505, publiés par P.F.X. De Ram, Bruxelles, Hayez, 1844, pp. 291-352; P. ZUMTHOR et W. NOOMEN, *Un prêtre montheysan et le sac de Liège en 1468. 'La complainte de la cité de Liège', poème inédit,* 'Annales Valaisiennes', II[e] série, XXXVIII, 1963, pp. 67-154; C. THIRY, *Les poèmes de langue française relatifs aux sacs de Dinant et de Liège, 1466-1468,* dans *Liège et Bourgogne,* Actes du colloque tenu à Liège les 28, 29 et 30 octobre 1968, Université de Liège, 1972, pp. 101-127; *Une complainte inédite sur le sac de Dinant (1466),* 'Bull. de la Commission Royale d'Histoire', CXXXVIII, 1972, pp. 1-38.

JEAN MOLINET (1435-1507)

Les Faictz et Dictz de Jean Molinet, publiés par Noël Dupire, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936-1939, 3 vol.

JEAN LEMAIRE DE BELGES (1473-post 1515)

Œuvres de Jean Lemaire de Belges, publiées par Jean Stecher, Louvain 1885-1891, tomes III-IV; *La Plainte du Désiré,* publiée par D. Yabsley, Paris, Droz, 1932; *La Concorde des deux langages,* édition critique publiée par Jean Frappier, Paris, Droz, 1947; *Les Epîtres de l'Amant vert,* Édition critique publiée par Jean Frappier, Genève, Droz, 1948; *Le Temple d'Honneur et de Vertus,* Édition critique publiée par H. Hornik, Genève, Droz, 1957.



SITUATION GÉOGRAPHIQUE DE LA WALLONIE.

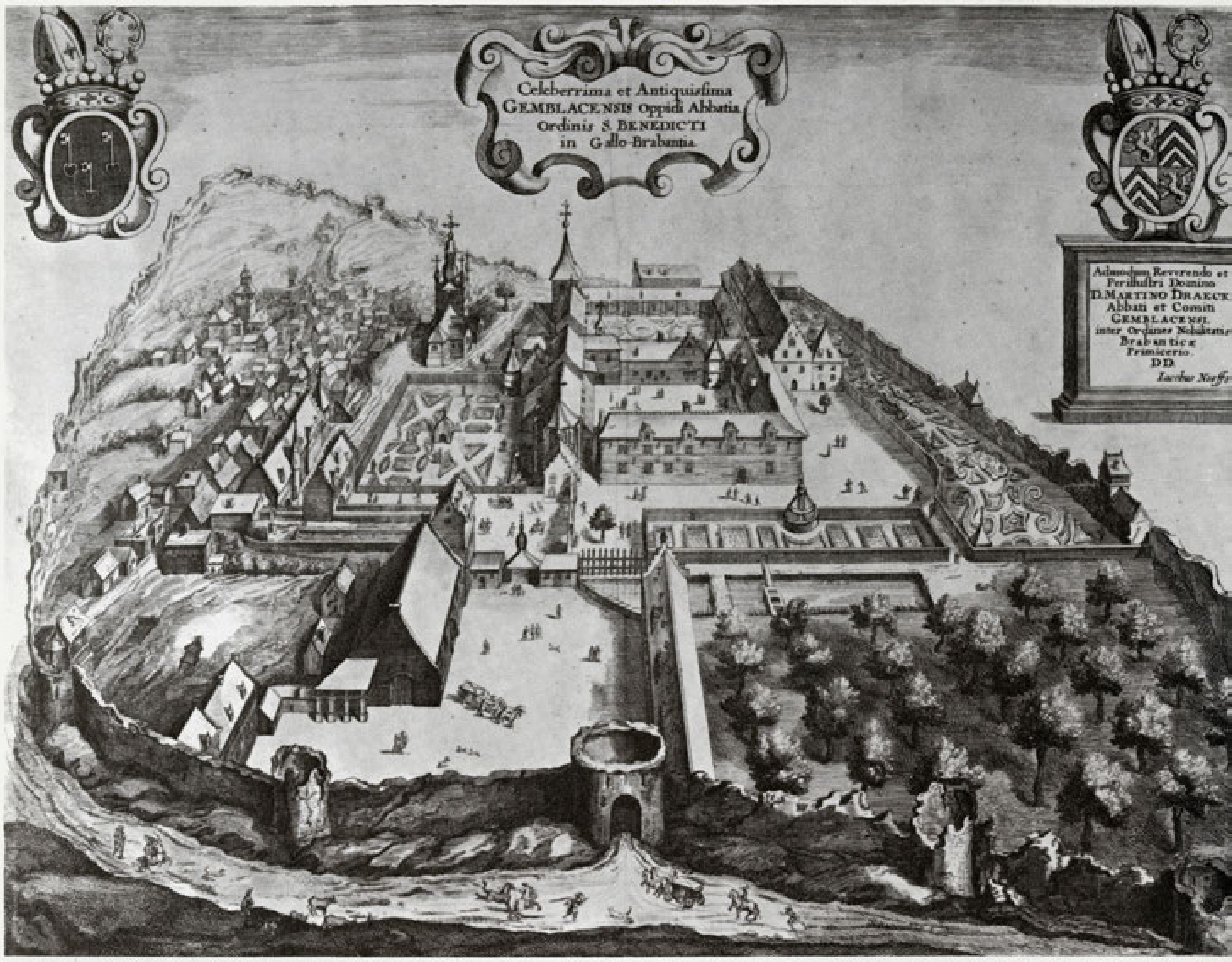
Terres Wallonnes, creuset d'énergies intellectuelles au moyen âge

Une carte peu connue des Pays-Bas au XVII^{e} siècle montre en cartouche deux dieux du fleuve, personnifications du Rhin et de la Meuse. La gravure n'est pas un symbole gratuit. La géographie, on le sait, a rapproché les deux fleuves, inégaux en puissance, et que l'on voit plutôt sous les traits d'un couple, l'élément mâle étant figuré par le Vater Rhein, majestueux dès ses sources au Saint-Gothard, un des sommets des Alpes, tandis que la Meuse, fine et belle, prend naissance au plateau mesuré de Langres, en France. A cette latitude, les deux cours d'eau gagnent le nord sur deux lignes parallèles, l'un déjà dans toute sa force, l'autre coulant comme une rivelette, séparés par le massif des Vosges. Au niveau de Strasbourg, cependant, le parallélisme se rompt, le Rhin se déplaçant vers l'est tandis que la Meuse s'infléchit vers l'ouest. Les destins réciproques des deux fleuves paraissent donc bien différents lorsque, à la hauteur de Mézières-Charleville d'une part, de Mannheim et Worms d'autre part, un mouvement de rapprochement s'esquisse dans le cours de ces fleuves. Et voilà que ce mouvement s'accentue, brusquement cette fois, dès Namur et Mayence, les deux grands bras liquides se refermant plus encore à la hauteur de Liège, cette autre *confluentia,* et Cologne. Les voilà qui s'élèvent, ces bras, rapprochés dans un plat pays, avant de s'incurver nettement à l'ouest, dans un mouvement identique et toujours parallèle, afin de gagner la mer qui les engloutit.

Au moment de leur net fléchissement vers l'ouest, les deux fleuves encerclent notamment une petite région, anodine sur une carte qui montre les vastes ensembles de la France et de l'Allemagne, et l'ensemble non négligeable formé par le pays flamand et la Hollande. Entre Liège, Tongres, Maestricht et Aix-la-Chapelle, cette petite région constitue ce 'pays sans frontière', comme on l'a appelé, et où viennent buter trois cultures et trois langues. C'est là que s'arrête le domaine linguistique français. Liège constitue ainsi la pointe de l'angle droit d'un triangle rectangle où l'on peut reconnaître la forme schématisée de la Wallonie actuelle, triangle limité par le domaine allemand à l'est et le domaine flamand au nord.

Une sorte de bissectrice de l'angle droit est formée par le sillon de la Sambre puis de la Meuse à partir de Namur. Le grand côté du triangle, contrairement aux deux autres qui sont déterminés par la géographie linguistique, contient les méandres de la frontière que les avatars de la politique ont dessinés entre tout le Nord de la France, Ardenne et Lorraine comprises, et ce que l'on appelle la Wallonie.

La position de cette figure géométrique explique par elle-même, sans qu'il soit guère besoin d'y insister, le rôle d'intermédiaire qui, séculairement, a été dévolu à nos régions romanes. Complètement ouvertes vers le sud à ce qui constitue leur raison d'être, leur romanité, elles ont drainé, vers les domaines germaniques proches, des idées et des influences; elles ont subi aussi, parfois, pour des raisons diverses de voisinage, d'interpénétrations ethniques, voire de régimes politiques communs, d'autres idées et d'autres influences qu'elles ont diffusées. Le jeu complexe de ces interpénétrations reste difficile à établir. La 'géographie littéraire' est une science relativement neuve! Mais la naissance d'une nouvelle dimension européenne exige qu'un effort soit tenté pour rechercher les composantes de ce jeu complexe. Les pages qui suivent n'ont évidemment pas la prétention de cerner définitivement le sujet, on



s'en doute bien. Le but recherché fut de choisir certains auteurs ou certaines œuvres caractéristiques afin de tenter de répondre à une question bien déterminée: comment avons-nous assumé au moyen âge, nous, Wallons, notre destin d'intermédiaires?
Jacques Stiennon, dans ce volume même, a déjà fourni de pertinents exemples de cette 'culture qui reçoit et qui donne'. D'autres collaborateurs analysant notre production littéraire ont été amenés, tout naturellement, à fournir également d'importantes données allant dans cette voie. Mais la matière est vaste, je le répète, et les sujets de méditation dans ce domaine essentiel ne manquent pas. C'est pourquoi il ne me paraît pas inutile d'y revenir, d'autant plus que certains travaux récents ont encore éclairé le sujet de lumières plus vives.

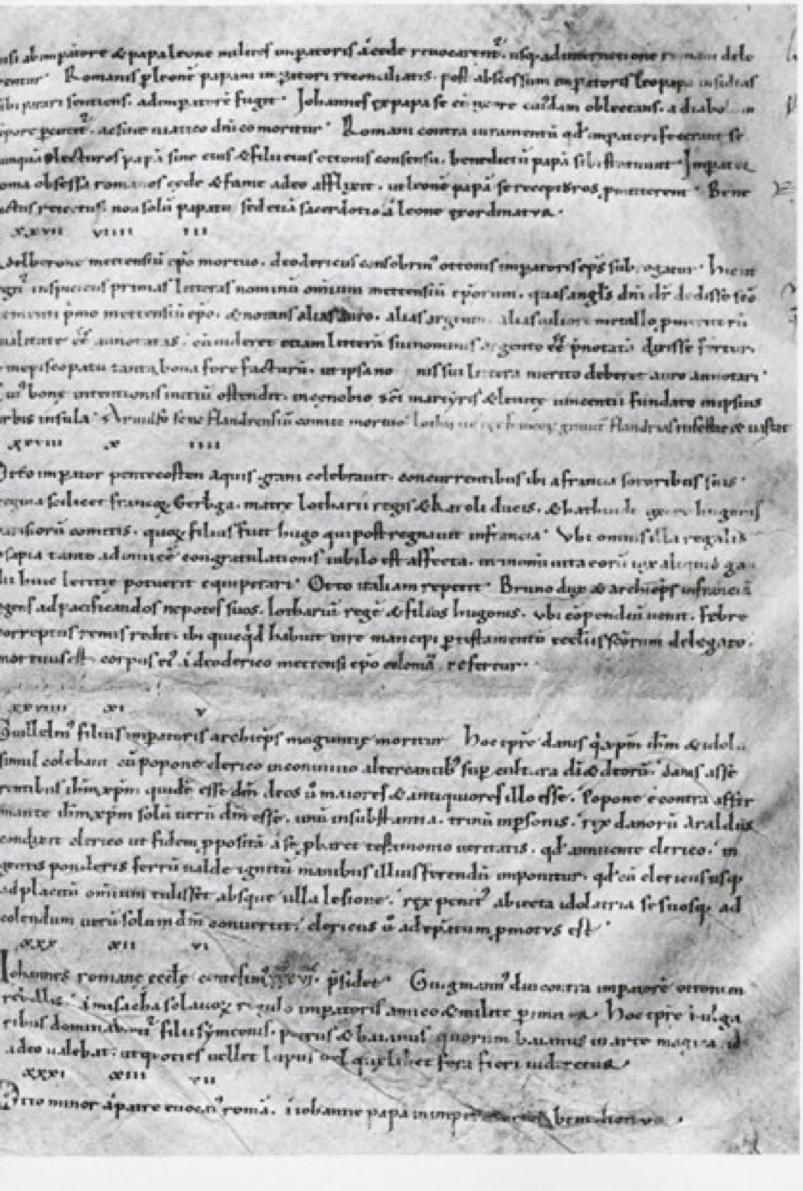
SIGEBERT DE GEMBLOUX

Seul grand nom qui domine en matière historique dans la seconde moitié du XI[e] siècle, et bien au-delà de la Lotharingie, Sigebert constitue un bon exemple pour notre propos. Né en 1030 dans la partie romane de la Belgique — il se définit lui même dans ses écrits *'Francus'* et *'Gallus'*, et distingue les *'Teutones'* —, il a été formé à l'abbaye de Gembloux, en Hesbaye, au nord de Namur.
Son maître, Olbert († en 1048) avait été également le maître de Burchard de Worms; mais avant de se révéler un enseignant renommé des écoles liégeoises, Olbert avait étudié à Chartres, à Paris et à Troyes avant de revenir à Gembloux où il constitua une belle bibliothèque.

Très jeune, Sigebert devint écolâtre de Saint-Vincent de Metz et là, en même temps qu'il écrivait plusieurs *Vies* de saints locaux, il put élargir considérablement le cercle de ses curiosités intellectuelles, ce qui, entre parenthèses, le rendit apte au rôle déterminant qu'il

L'ABBAYE DE SAINT-PIERRE À GEMBLOUX AU XVII[e] SIÈCLE. *Eau - forte de J. Neefs. Située alors en 'Brabant wallon'* (in Gallo Brabantia), *l'abbaye avait gardé toute sa splendeur du moyen âge. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

CHRONOGRAPHIA DE SIGEBERT DE GEMBLOUX. *Parchemin, XII[e] siècle. Manuscrit autographe pour certains, original uniquement pour d'autres. Le volume provient de l'abbaye de Saint-Pierre à Gembloux. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 18239, fol. 42 r° (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



joua au profit de l'Empereur dans la Querelle des Investitures. Assez tôt, il subit une influence allemande qui, dépassant le cadre de la chronique régionale, commençait à se tourner vers l'histoire universelle. Sigebert systématisa le procédé et s'attacha à un travail énorme autant qu'original, sa *Chronographia*. Soucieuse d'exactitude documentaire et adoptant pour cela un style net autant qu'élégant, cette *Chronographie* a fait époque et constitue la meilleure chronique universelle du XI[e] siècle. On a remarqué plusieurs fois que, malgré ses sympathies pour les thèses impérialistes, Sigebert s'efforçait de porter sur les événements et sur les êtres un jugement impartial. Aussi, ce n'est pas pour sa *Vita* de saint Lambert de Liège, ni même pour l'histoire de son monastère *(Gesta abbatum Gemblacensium)* qu'il a composée après son retour au pays natal (1070) que Sigebert a conquis des titres sérieux pour la postérité. On le connaît avant tout pour sa *Chronographie* dont le succès provoqua un nombre imposant de *Continuations* et *d'Additions* pendant tout le XII[e] siècle : une vingtaine. Parmi celles-ci, il convient de souligner tout particulièrement celle du grand abbé de la grande abbaye normande du Mont-Saint-Michel-au-péril-de-la-mer, Robert de Torigny.

Une autre œuvre de Sigebert de Gembloux lui a valu au moyen âge une flatteuse renommée : un Catalogue de 172 auteurs ecclésiastiques de toutes nations, et cela depuis le V[e] siècle. Ce *Catalogus de viris illustribus* vit le jour peu de temps avant la mort de son auteur survenue en 1112. L'éditeur récent, Robert Witte, a fait ressortir que Sigebert, citant lui-même le *Liber de viris illustribus* de saint Jérôme (348-420) et de Gennadius de Marseille († entre 492 et 505), avait renoué avec une tradition d'histoire littéraire universelle après une éclipse de plus de 450 ans. Là encore, l'œuvre du moine de Gembloux s'impose largement. Elle suscita de nombreuses imitations. Il convient donc de saluer en Sigebert de Gembloux un des hommes les plus instruits de son temps. Il avait connaissance du grec et même de l'hébreu. L'analyse de certains de ses écrits

révèle aussi l'influence de certaines œuvres profanes en langue romane.

RUPERT DE LIÈGE OU DE DEUTZ

Ce nom qui eut au moyen âge son heure de gloire est celui d'un moine wallon lui aussi, à peu près contemporain de Sigebert de Gembloux puisqu'il est né aux environs de 1074. Il se forma, et commença d'écrire à l'abbaye Saint-Laurent de Liège, où, avant lui, on trouve déjà maintes personnalités importantes. Robert de Saint-Laurent — 'notre Robert' comme l'appelle encore au XVI[e] siècle un des abbés de Saint-Laurent —, vécut dans sa patrie géographique et spirituelle la plus grande partie de sa vie puisqu'il ne quitta définitivement Liège pour Cologne et Siegburg qu'en 1119. Élu abbé de Saint-Héribert de Deutz entre octobre 1119 et janvier 1121, il mourut dans cette fonction le 4 mars 1129. Rupert, on le sait, a laissé une œuvre monumentale par la quantité et aussi par la qualité. Mystico-exégétique, cette œuvre a été définie par Hubert Silvestre, un des spécialistes éminents de Rupert avec le Père Rhaban Haacke, 'comme un des accomplissements les plus grandioses du genre et dont on ne trouve d'équivalent que chez saint Augustin et chez Bossuet'. La hardiesse des positions théologiques de Rupert est bien connue dans deux problèmes controversés de son temps : la conduite à tenir à l'égard des hérétiques, la dévotion mariale. Pour la première, elle contraste avec celle de la plupart des Pères de l'Église, notamment saint Augustin dont Rupert, cependant, admet en gros les thèses. Se départissant de toute intransigeance, réprouvant l'action violente, Rupert défend l'idée que, depuis saint Jean, aucun homme n'a le droit de se servir du glaive dans un dessein spirituel. Cet esprit de tolérance, que l'on retrouve tout au long de l'histoire de la principauté de Liège, avait déjà animé l'évêque Wazon dans la première moitié du XI[e] siècle.

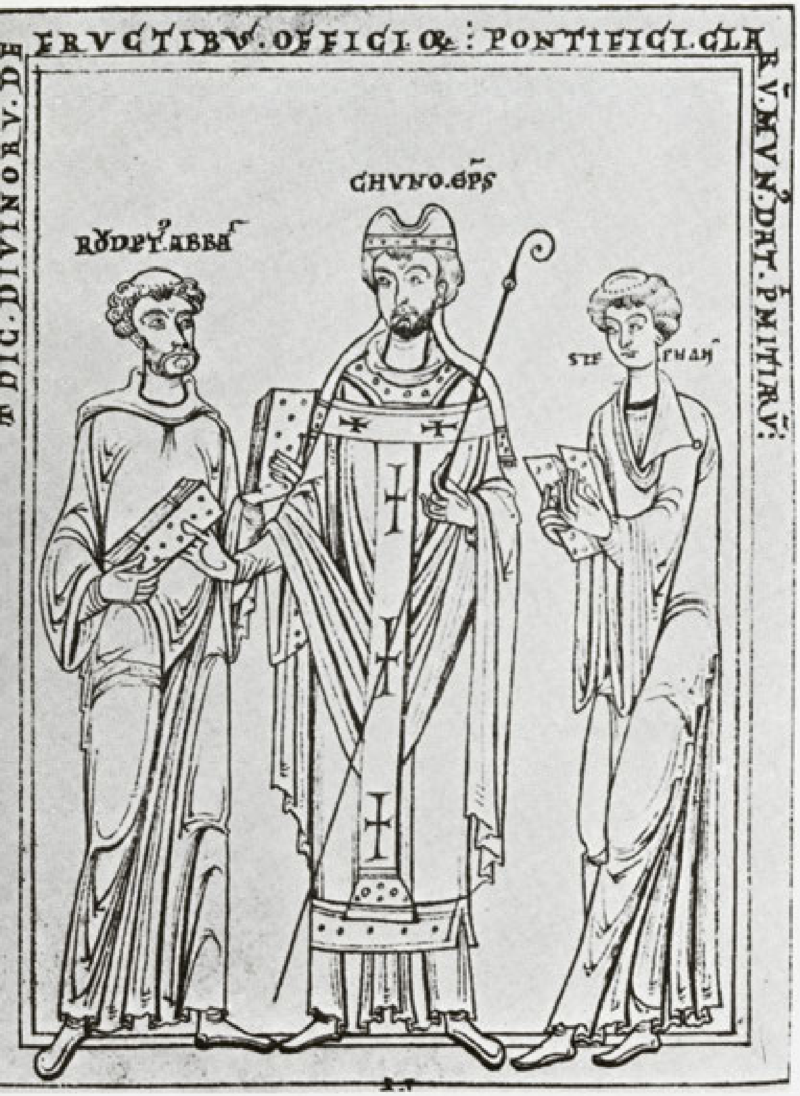
Quant au domaine de la mariologie, il faut reconnaître, toujours avec Hubert Silvestre qui a très délicatement étudié et défini 'la tendresse de cœur de Rupert', que ce dernier a joué un rôle essentiel : 'Le premier de tous les exégètes, tant en Orient qu'en Occident, il a choisi de voir dans l'Épouse du *Cantique des Cantiques* non plus seulement l'Église, comme cela était traditionnellement admis, mais bien la Vierge. De même, il a été un des premiers en Occident à attribuer à la Mère de Dieu une maternité spirituelle s'étendant à tous les hommes'. Il ne faut donc pas s'étonner que l'on ait rattaché directement au théologien liégeois, auteur du *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, le bas-relief admirable connu, vénéré et conservé à Liège sous le nom de 'Vierge de dom Rupert'. Même si cette Vierge allaitant — une des premières connues — ne date que du milieu du XII[e] siècle (1149-1158), elle se rattache intimement aux écrits et à la pensée de Rupert; sa plastique même ne cesse de rappeler l'exaltation mystique de Rupert à l'égard des seins virginaux qu'a sucés l'Enfant-Dieu.

La controverse de Rupert de Saint-Laurent avec les grands maîtres des écoles de Laon, célèbres à l'époque, controverse qui commence avec son *De voluntate Dei* dès 1116, aborde les redoutables problèmes du mal, de la prédestination et du libre arbitre. Ses positions personnelles lui valurent des attaques si vives de milieux français et liégeois qu'il quitta en 1116 l'abbaye de Saint-Laurent pour aller vivre momentanément en Rhénanie, à Saint-Michel de Siegburg, où l'accueillit celui qui devait être son plus efficace soutien, l'abbé Cunon, futur évêque de Ratisbonne. C'est à Cunon même qu'il a dédié son œuvre monumentale *De Trinitate et operibus eius* dont la rédaction avait été entreprise à Liège. Le séjour à Siegburg explique le grand rôle qu'a joué Rupert dans la 'Réforme de Siegburg', mouvement dont on commence seulement à définir l'importance.

Au début, il semble même que les œuvres de Rupert se soient répandues en suivant les mêmes voies que cette réforme, et ceci aide à comprendre comment il se fait que, dans une

tradition manuscrite particulièrement foisonnante, 'Rupert de Deutz' ne fut bien représenté qu'à Liège, dans les pays germaniques, et tout au nord de la France.

L'influence de Rupert sur l'art roman tardif ou sur les débuts de l'art gothique dans les régions mosanes et rhénanes reste à préciser. On voit mieux se dessiner, dès à présent, quels rapports ont pu exister entre 'notre Robert' et la théologie exégétique appelée 'symbolisme allemand'.



RUPERT DE SAINT-LAURENT (RUODPERTUS ABBAS) À LA DROITE DE CUNON, ÉVÊQUE DE RATISBONNE ET ABBÉ DE SIEGBURG, SON PROTECTEUR. *Dessin à la plume. XII^e siècle. À la gauche de l'évêque, le scribe Etienne de Deutz. Munich, Staatsbibliothek, ms. Clm 14355, fol. 1 r°. (Photo Staatsbibliothek, Munich).*

RUPERT DE SAINT-LAURENT PRIANT AUX PIEDS DE LA VIERGE DE SAINT-LAURENT DE LIÈGE À LAQUELLE IL A DONNÉ SON NOM. *Gravure de Jean Valdor l'Aîné, 1622. Exemple de la dévotion portée alors à la célèbre Vierge mosane qui passait pour dispenser l'intelligence aux étudiants qui en avaient besoin. Liège, Bibliothèque de l'Université. Cabinet des Estampes (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*

LES RÉGIONS MOSANES ET LA DIFFUSION EN PAYS FLAMAND PUIS EN ALLEMAGNE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MÉDIÉVALE

Le cas du romancier-poète Henric Van Veldeke.

Dès le milieu du XII^e^ siècle, la poésie lyrique des troubadours et le genre nouveau du roman français sont en pleine efflorescence et consacrent l'irruption, sur la scène du monde, des littératures en langue vulgaire — langue d'oc et langue d'oïl.

Dans l'état actuel de nos connaissances, ce ne sont pas les régions mosanes utilisant un dialecte d'oïl qui réagissent d'abord et se mettent au goût du jour, ce sont les régions mosanes en aval de Liège qui emploient un dialecte flamand. La situation n'est paradoxale qu'en apparence. Poésie lyrique et genre romanesque requièrent un milieu éminemment courtois où la femme joue un rôle polarisateur. Or, depuis Notger, vers l'an mil, l'évêque de Liège est devenu le chef temporel d'une principauté. Relevant de l'Empire, cette principauté est donc régie par un homme d'église, le plus souvent d'origine germanique, dont la mission est de servir l'Église impériale, c'est-à-dire l'empereur. Ainsi, répétons-le après d'autres, pas de présence féminine pour tempérer dans une cour l'austérité d'une organisation politique ou bien la rudesse de chevaliers combattants. Car les princes-évêques de Liège contemporains de Frédéric Barberousse sont, à l'image de leur suzerain, de redoutables hommes de guerre.

À Henri II de Leez (Brabant wallon), ce 'Turpin mosan' comme on l'a appelé, succède un autre Turpin venu d'Outre-Rhin, celui-là, Raoul de Zähringen. C'est sous le règne de ce dernier (1165-1191) que se révéla un grand poète du moyen âge, le thiois Henric van Veldeke, probablement originaire de la région de Hasselt, non loin de Maastricht, dans le comté de Looz. Comme Chrétien de Troyes à qui il ressemble à plus d'un titre, Henric va d'abord s'exprimer dans un poème hagiographique, le *Sente Servas (Saint Servais)* consacré au patron de la ville de Maastricht. L'épilogue de ce poème montre que les deux commanditaires de l'œuvre sont, d'une part, la comtesse Agnès de Looz et un certain Hessel. Agnès, très probablement originaire de la maison de Metz, est la femme du comte Louis I^er^, mort en 1171; Hessel est le gardien du trésor de l'église maastrichtoise de Saint-Servais. Si l'on ne peut déterminer avec certitude la condition sociale de 'Henric', comme il se nomme lui-même — était-il noble, *ministerialis* ou, plus probablement clerc? —, on sait du moins qu'il possédait une culture fort étendue et un grand talent poétique. Sa connaissance du français était parfaite, ce qui n'est pas pour surprendre chez un lettré du diocèse de Liège. Il était familier avec la littérature venue de France, et cela non plus n'a rien d'étonnant : de nombreux indices révèlent que cette littérature avait largement pénétré le diocèse et cela aussi bien dans les couches populaires que dans le monde chevaleresque. Nous n'en retiendrons qu'un, fourni par l'auteur anonyme du *Poème Moral*.

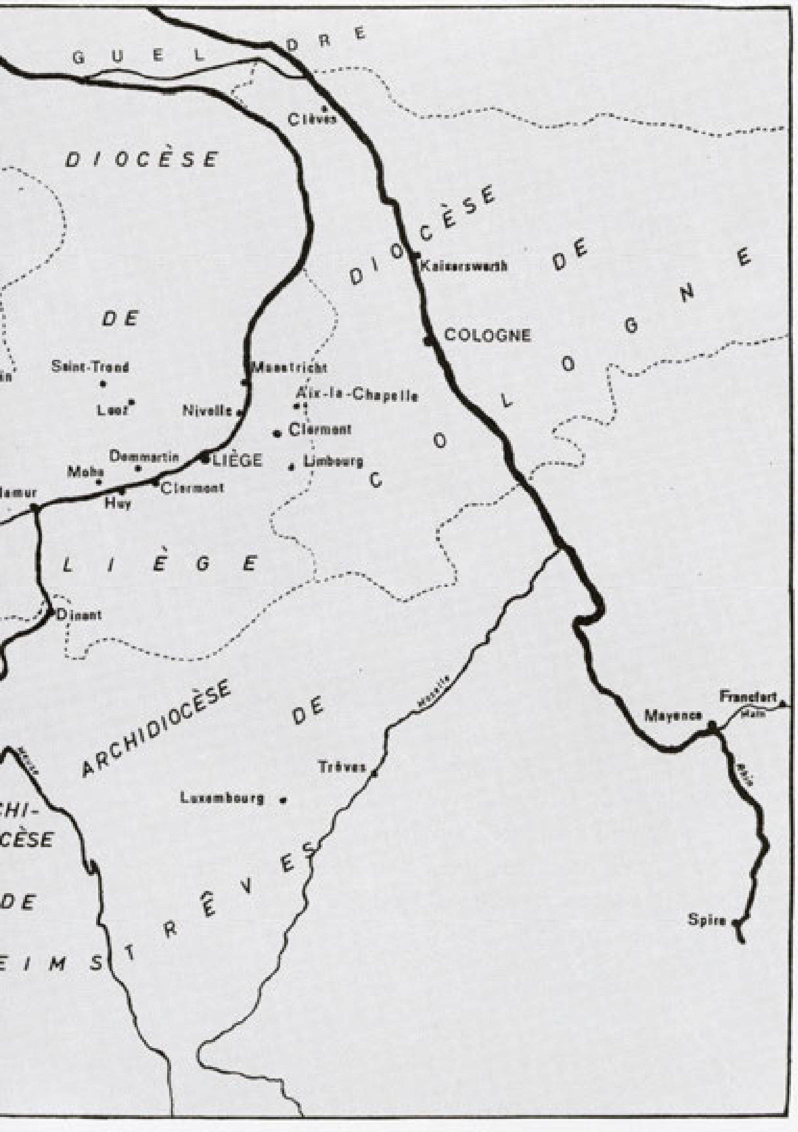
Ce qui est étonnant, chez Henric van Veldeke, c'est la rapidité avec laquelle il a découvert, assimilé et traduit, avec une bonne part d'adaptation personnelle, le *Roman d'Eneas* français que la majorité de la critique date des environs de 1160. Il résulte, en effet, de l'épilogue de son *Enéide* (13 000 vers environ) que celle-ci, achevée (peut-être en seconde version) à la cour du margrave Hermann de Thuringe vers 1184, avait été rédigée à peu près aux deux tiers dans un dialecte flamand de la Meuse lorsque le manuscrit lui fut volé à la cour de Clèves en 1171.

Ainsi donc, quelque dix ans seulement séparent l'original de la traduction. Si l'on ajoute que, d'après les études de Cola Minis, on peut prouver que Henric s'est servi d'un texte très proche du manuscrit original de l'*Enéas,* on est tenté de conclure avec Michel Huby qu'à une époque où les manuscrits étaient très rares et valaient très cher, 'il faut supposer que le manuscrit lui avait été prêté'. 'Par le seigneur à la cour duquel il séjournait ou bien par un des seigneurs vivant à cette cour?'. Ceci

serait à démontrer. Bien d'autres possibilités ont pu se présenter.

On observera à ce propos que, dans son roman *Erec et Enide* dont on fixe la date à 1170, Chrétien de Troyes cite, par exception, 'le Liège', c'est-à-dire la principauté de Liège. Le principal représentant du roman français dans la seconde moitié du XII^{e} siècle connaît donc, du moins de réputation, la région mosane. L'indice est peut-être intéressant car, dans la production lyrique de Henric van Veldeke, le trouvère qui a été le plus fidèlement imité

NOMS DE LIEUX CITÉS DANS *GUILLAUME DE DOLE.*



n'est autre que Chrétien de Troyes lui-même. C'est surtout le romancier de l'*Enéide* que les grands maîtres allemands du début du siècle ont admiré en Henric van Veldeke. Gottfried de Strasbourg et Wolfram von Eschenbach l'ont couvert d'éloges. Auparavant, Eilhart d'Oberg l'avait peut-être imité dans son *Tristrant*.

Ce qui nous intéresse en outre, nous, Wallons, c'est le rôle que la région liégeoise de langue française a très probablement joué dans la vie de Hendric van Veldeke et de ses protecteurs.

Le cas du Roman de Guillaume de Dole de Jean Renart.

Mais de quelle façon les différents genres lyriques venus de France ont-ils donc gagné les contrées mosanes et, de là, les régions du Rhin? On peut trouver la réponse dans une œuvre savoureuse de Jean Renart, le plus grand romancier français médiéval après Chrétien de Troyes, le *Roman de Guillaume de Dole* datable, d'après toute une série d'allusions, de 1210 environ, c'est-à-dire fort peu de temps après la mort de Veldeke, fixée vers 1200.

L'auteur, bien français d'origine, écrit dans la langue littéraire de la France. mais il a choisi de placer son action à la cour d'un empereur allemand que nombre d'indices désignent comme un décalque d'Othon IV. L'histoire commence dans la vallée du Rhin. Le nœud de l'action se situe lors d'un grand tournoi qui a lieu à Saint-Trond, proche de Liège. Quant au dénouement, il se place à Mayence, lors d'une Diète, ce qui fournit une belle occasion à Jean Renart de dépeindre les fêtes de mai et la cour impériale.

Une analyse minutieuse du texte permet de conclure que le roman a été écrit dans l'entourage immédiat du prince-évêque de Liège Hugues de Pierrepont, premier prince-évêque français, et pour cet entourage (on n'ignore pas les relations amicales qu'entretinrent pendant ces années cet évêque de Liège et l'empereur Othon). Le tournoi de Saint-Trond fournit une occasion rêvée de répartir des chevaliers français, allemands et 'avalois' (c'est-à-dire des flamands de la région de la Meuse)

à la veille de Bouvines. Mais le roman constitue aussi une véritable anthologie de la lyrique en langue d'oc et en langue d'oïl car, en une heureuse innovation qui connaîtra beaucoup d'imitations, Jean Renart a eu l'idée d'insérer dans son récit quarante-six chansons ou fragments de genres très variés; tout au long de l'histoire, de multiples personnages se plaisent à les chanter. Tout le monde chante, dans le *Roman de Guillaume de Dole*: l'empereur lui-même qui exprime ses sentiments amoureux par des chansons connues ou inédites, la jeune fille qu'il aime, son frère Guillaume de Dole qui a donné son nom au roman, le neveu de l'évêque de Liège (neveu dans lequel il faut reconnaître Jean d'Eppes, futur prince-évêque), des chevaliers, des nobles dames, de vagues comparses, des professionnels enfin, des 'jongleurs', qui tiennent une très grande place dans toute l'œuvre.

Dès le début du récit, on voit l'empereur allemand flanqué de son jongleur Jouglet, tour à tour ironique, poétique, solide buveur aussi, qui fait penser à l'attachante figure de l'Archipoeta de l'archiépiscopal prélat de Cologne Rainald de Dassel (1159-1165). Les chambellans de l'empereur ont aussi leur jongleur, Coupelin. Même l'évêque de Liège, désigné par l'épithète de 'seigneur de Huy' où, effectivement, Hugues de Pierrepont et son neveu Jean d'Eppes résidèrent souvent, possède un jongleur qui provient des régions poitevines, de Thouars précise le texte. Des détails de ce genre, qui ne sont naturellement fournis que pour montrer la qualité du chanteur engagé, sont précieux dans la mesure où ils nous font toucher du doigt la façon dont se propageaient les chansons de France, fussent-elles en langue d'oc. Sont très précieuses aussi les descriptions du roman où l'on assiste à des séances de chants (à Maastricht, par exemple) ou à de grandes fêtes (comme à Mayence). Jongleurs et nobles qui s'y coudoient font assaut de connaissances lyriques. Il n'est pas jusqu'à

LE BEFFROI DE THUIN *(état actuel de 1740); faisant partie de l'ancienne collégiale construite au XII^e siècle. (Photo A.C.L.).*

de joyeuses et galantes parties de campagne qu'organise l'empereur du côté de Cologne qui ne nous apportent beaucoup d'enseignements sur la façon dont le chant et les danses propageaient en pays germanique la parole française.
Après avoir lu *Guillaume de Dole*, on s'explique aisément l'influence que les troubadours et les trouvères ont eue sur la lyrique rhénane. Aussi bien, le cas du roman n'a pas dû rester isolé. Il est seulement exemplatif du rôle que les terres romanes d'entre France et Empire ont joué dans la propagation de la littérature française vers les pays germaniques.

PARTICIPATION DES PROVINCES WALLONNES À LA DIFFUSION DE MODES LITTÉRAIRES À PARTIR DU XIII^{e} SIÈCLE.

Sans revenir à la position capitale prise par ces provinces dans le domaine de l'historiographie, on se bornera à rappeler ici trois exemples manifestes dont le premier est malheureusement trop peu connu parce que trop peu étudié. Vers le milieu du XIII^{e} siècle, JEAN DE THUIN dont les qualités littéraires n'étaient peut-être pas éclatantes, mais dont les idées se révélaient alors originales, eut l'idée d'écrire un ouvrage, adapté de la *Pharsale* de Lucain mais qu'il compléta par des emprunts faits au *Bellum civile* de César et à une vaste compilation anonyme, opérée vers 1212-1213, les *Faits des Romains* dont beaucoup de qualités assurèrent le succès. Jean rima d'abord son œuvre en laisses d'alexandrins monorimes, puis il en donna peu après une version en prose sous le titre d'*Hystore de Julius Cesar*. Avec lui, la matière de Rome la Grant s'élargit et pénétra de nouvelles couches de lecteurs.

Au début du XIV^{e} siècle, THIBAUD DE BAR, issu d'une grande famille lorraine, mais qui était devenu prince-évêque de Liège, a non seulement commandé, mais a vraiment inspiré à un poète lorrain, Jacques de Longuyon, la rédaction d'une importante œuvre épico-romanesque, *Les Vœux du Paon* (8750 vers). En alternant récits guerriers et 'divertissements' courtois, cette œuvre se rattache à une matière qui n'a cessé de passionner les lettrés du moyen âge, celle du héros Alexandre. Mais cette appartenance n'expliquerait pas à elle seule le succès extraordinaire du roman, qui donna lieu à plusieurs suites et imitations. *Les Vœux du Paon* eurent d'autant plus de retentissement qu'ils mirent en scène, pour la première fois, le concept d'un nombre mystique — neuf — englobant les plus grands preux du monde, trois étant réservés au monde biblique, trois au monde antique, trois au monde chrétien. L'idée doit bien émaner du prince-évêque Thibaud, à la fois combattant et poète et qui mourut à Rome, en 1312, au cours d'une escarmouche. On n'ignore pas la place extraordinaire qu'a prise dans la littérature et dans l'histoire de l'art la notion des Neuf Preux.

Troisième œuvre à signaler: *Les Voyages d'Outremer* de JEAN DE MANDEVILLE. Elle a connu un succès réellement prodigieux depuis sa parution, en 1356 vraisemblablement. Le texte original a d'abord été écrit en français et il a été l'objet, à Liège, de deux refontes successives, en français toujours, qui attribuaient le livre à un bourgeois de la ville, très connu, nommé tantôt Jean à la Barbe ou Jean de Bourgogne, médecin fameux dont des traités médicaux rédigés en latin ont subsisté. Très tôt, les *Voyages* ont été traduits en moyen-anglais, ce qui s'explique aisément puisque l'auteur se présente dans sa préface comme le chevalier anglais Jean de Mandeville, obligé de s'expatrier et de venir sur le continent. Premier voyage avant une masse d'autres que l'œuvre énumère avec complaisance et brio, aussi bien dans le Proche-Orient que dans un Orient lointain et fabuleux. 'L'explorateur' Jean de Mandeville est avant tout un écrivain, doté de connaissances et d'une mémoire extraordinaires, qui se complaisait à des voyages fictifs, sortis de sources réelles de voyageurs anciens, voire de sa propre imagination.

DÉBARQUEMENT DE JEAN DE MANDEVILLE. *Dessin rehaussé. Planche 3 de l'illustration fragmentaire d'un des nombreux manuscrits de l'œuvre de Jean de Mandeville (Londres, British Museum, Additional Ms. 24.189). Reproduction d'après l'édition anglaise* The Buke of John Maundeuille being The Travels of sir John Mandeville, knight, *Ed. Georges F. Warner (printed for the Roxburghe Club), Westminster, 1889, d'après le ms. Egerton 1982 du British Museum. Une barque vient de laisser sur un rivage caractérisé par des insectes d'eau géants, un groupe de pèlerins ou de marchands qui s'apprêtent à s'éloigner. Illustration anonyme, XV*[e] *siècle. Par comparaison avec le texte des* Voyages *et avec d'autres planches, on reconnaît Jean de Mandeville (dit 'Jean à la Barbe') caractéristique avec son collier de barbe; flanqué de deux compagnons, il échange un signe d'adieu avec le patron de la barque qui s'éloigne (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*

Il n'est pas extraordinaire que l'Orient imaginaire dont il chantait les merveilles ait séduit les esprits, soit à partir des textes français, soit à partir du texte anglais, et qu'il en soit résulté une série de traductions dans les langues les plus diverses (latin, allemand, néerlandais, danois, italien, espagnol, tchèque, irlandais). On a dénombré près de 300 manuscrits et 90 éditions avant 1600.

Pendant très longtemps, Jean de Mandeville, considéré comme le créateur de la prose anglaise, a surtout fait l'objet des commentaires les plus divers de la part de critiques anglo-saxons. Depuis un certain temps, les historiens de la littérature française, qui l'ignoraient ou en parlaient trop rapidement, se sont intéressés à cet homme plus mystérieux que son œuvre, et à son œuvre même beaucoup plus originale qu'on n'avait cru.

Un de ses meilleurs commentateurs, André Goosse, a écrit: 'il a contribué à imposer la conviction que la terre est ronde et qu'on pourrait en faire le tour: par là, il a exercé une influence sur des voyageurs authentiques, Christophe Colomb, par exemple; dans une page d'une noble éloquence, il recommande de respecter ceux qui n'ont pas la religion chrétienne 'car nous ne savons pas lesquels Dieux aymme plus ne hait, car il ne hait nulle creature qu'il ait faicte'. Le style, enfin, est remarquable par sa sobriété et sa variété, à une époque où tant d'auteurs entortillent leurs pensées dans des phrases sans fin.'

Si l'on s'est totalement trompé en attribuant à Jean d'Outremeuse la rédaction des fameux *Voyages,* les études sur place, à Liège, outre qu'elles confirment que Jean de Mandeville est bien Anglais de naissance, montrent qu'il y a collusion indéniable de la tradition manuscrite des *Voyages* avec le monde liégeois contemporain. Jean de Mandeville a certainement habité Liège où il est mort en 1372 et a été enterré. Il a certainement entretenu des relations littéraires étroites avec Jean d'Outremeuse qui a utilisé les *Voyages* dans son *Myreur des Histors* et qui a introduit, dans une refonte de ces *Voyages,* des interpolations concernant Ogier le Danois, son héros de prédilection. Ce procédé a rendu une vie particulière à Ogier qui est ainsi passé dans des manuscrits non seulement latins et allemands, mais danois et tchèques des *Voyages.*

Toutes ces connivences expliquent que 'le chevalier anglais Jean de Mandeville dit à la Barbe' pour reprendre les termes mêmes de l'épitaphe qu'on a pu lire sur la tombe de l'église des Guillemins de Liège, ait pu passer pour un grand médecin dont on montrait les reliques au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle, la maison religieuse qui abritait sa dépouille ayant exploité la renommée du voyageur comme elle eût fait celle d'un héros.

Rita LEJEUNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur les rapports artistiques et littéraires des régions mosanes et rhénanes, voir notamment E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern, 1969; *Catalogue de l'Exposition Rhin-Meuse. Art et civilisation* (800-1400), éd. française, Cologne-Bruxelles 1972, V. La vie littéraire, pp. 73-86.

Sur Sigebert de Gembloux voir éd. de la *Chronographia* dans M.G.H., *Scriptores,* t. VI, 1844, pp. 268-374; pour les continuations, *ib.,* pp. 374-392; éd. des *Gesta abbatum, op. cit.,* t. VIII, pp. 523-557.

Sur l'auteur, outre la *Biographie Nationale,* voir S. BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège au moyen âge,* Liège, 1903, pp. 266 et suiv.; MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* t. III, pp. 332-350. Pour la bibliographie générale, cfr l'édition récente de ROBERT WITTE, *Catalogus Sigeberti Gemblacensis Monachi De Viris illustribus,* Frankfurt/M., 1974, pp. 152-156.

Sur Rupert de Deutz, outre la *Biographie Nationale*, voir notamment M. MAGRASSI, *Teologia e Historia del pensiero di Ruperto di Deutz*, Roma, 1959. Pour la tradition manuscrite, on utilisera DOM RHABAN HAACKE O.S.B., *Die Uberlieferung der Schriften Ruperts von Deutz*, dans *Deutsches Archiv*, 1962, pp. 397-436; résumé succinct *La tradition manuscrite des œuvres de Rupert de Saint-Laurent ou Rupert de Deutz* dans *Saint-Laurent de Liège. Église, Abbaye et Hôpital Militaire. Mille ans d'histoire*, Liège, 1968, pp. 59-62.
Consulter surtout HUBERT SILVESTRE, *Notes sur la controverse de Rupert de Saint-Laurent avec Anselme de Laon et Guillaume de Champeaux*, *ibidem*, pp. 63-80 où l'on trouvera une bibliographie fouillée sur Rupert.

Sur Henric van Veldeke romancier, voir l'édition de l'*Eneide* par G. SCHIEB et TH. FRINGS, t. I et II, Berlin, 1964 et 1965 (Deutsche Texte des Mittelalters 58 et 59), t. III éd. SCHIEB avec collaboration de G. KRAMER et E. MAGER, Berlin, 1970.
Pour les études, voir surtout TH. FRINGS et G. SCHIEB, *Heinrich von Veldeke zwischen Schelde und Rhein*, Halle, 1949; C. MINIS, *Text Kritische Studien über der Roman d'Eneas und die Eneide von Henric van Veldeke* (Studia litteraria Rheno-Traiectina, V), Groningen, 1959; M. HUBY, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII^e^ et au XIII^e^ siècle*. Paris, 1968; W. SCHROEDER, *Veldeke-Studien*, Berlin, 1969.

Sur Henric van Veldeke poète lyrique, voir l'édition TH. FRINGS et G. SCHIEB, *Heinrich von Veldeke. Die Lieder in Beiträge*, Halle, 1947; J. NOTERMANS, *Henric van Veldeke. – 25 Minneliederen*, 1966, réimpression 1970. Études : C. MINIS, *De lyriek van Henric van Veldeke binnen het kader van de duitse Minnesang*, dans *Spiegel der Letteren*, t. 2, 1958, pp. 82-96; G. SCHIEB, *Heinrich von Veldeke* (Realienbücher für Germanisten), Stuttgart, 1965.

Sur le *Roman de Guillaume de Dole*, voir éditions RITA LEJEUNE, Paris-Liège, 1936 (épuisée); F. LECOY, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, 1962 (Classiques français du moyen âge). Sur le thème traité ici, voir R. LEJEUNE, *Le Roman de Guillaume de Dole et la Principauté de Liège*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. XVII, 1974, pp. 1-24.

Sur Jean Renart, voir notamment R. LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'œuvre de Jean Renart*, Paris-Liège, 1935 (Bibl. de la Fac. de Ph. et Lettres de l'Un. de Liège, fasc. LXI), pp. 216 et suiv. à propos de la dédicace du *Roman de l'Escoufle* à un comte de Hainaut — Baudouin VI — vers 1200. Le thème traité dans l'*Escoufle* est le même que celui d'un conte allemand, *Der Busant*.

Sur Jean de Thuin, voir P. HESS, *Li Roumanz de Julius Cesar. Ein Beitrag zur Cäsargeschichte im Mittelalter*, Winterthur, 1956 et notice de R. BOSSUAT sur *César dans la littérature du Moyen Age* dans *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen Age*, Paris, 1964, pp. 158-159.

Sur les *Vœux du Paon*, voir édition partielle R.G. RITCHIE, in *The Buick of Alexander* (t. II, III, IV), 4 vol., Edimbourg et Londres, 1921. Etude de A. THOMAS, *Jacques de Longuyon, trouvère*, dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXXVI, pp. 1-35.

Sur Jean de Mandeville, voir notamment édition M. LETTS, *Mandeville's Travels*, texts and translations, London, 1953 (Hakluyt Society). Pour les études, voir J.W. BENNETT, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New-York, 1954 (The Modern Language Assoc. of America, Monographs Series, XIX); G. DE POERCK, *La tradition manuscrite des Voyages de Jean de Mandeville* dans *Romanica Gandensia*, t. IV, 1955, pp. 125-158; L. MOURIN, *Les lapidaires attribués à Jean de Mandeville et à Jean à la Barbe*, *ibidem*, pp. 159-191; A. GOOSSE, *Les lapidaires attribués à Mandeville*, dans *Les Dialectes belgo-romans*, t. XVII, 1960, pp. 63-112; IDEM *Notice* dans *Les Lettres françaises*, pp. 423-424; R. LEJEUNE, *Jean de Mandeville et les Liégeois* dans *Mélanges Maurice Delbouille*, t. II, Gembloux, 1964, pp. 409-437.

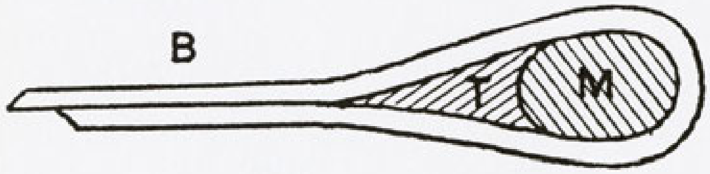
VERITAS + UNIVERS
E · VIAE · DOMINI · MISERICORDIA · T
VICERIT · DABO · ILLI
EDERE · DE · LIGNO · VITA
· LIGNV · VITAE

L'ARBRE DE VIE. *Vers 1150. Huy, Trésor de la Collégiale Notre-Dame. Émail champlevé. Vestige d'une châsse, d'un reliquaire ou d'une croix aujourd'hui disparus, ce médaillon s'incrit dans la prodigieuse activité des émailleurs mosans groupés autour de la puissante personnalité qu'était Godefroid de Huy, actif de 1145 à 1174. Suivant l'Apocalypse, au centre de la Jérusalem céleste, s'élevait un arbre de vie, rendant son fruit chaque mois et dont les feuilles servaient à la guérison des nations. L'Esprit de Dieu dit aux Églises: 'A celui qui vaincra, je donnerai à manger de l'arbre de vie'. Dans la symbolique médiévale, cet arbre n'est autre que l'arbre de la croix, par lequel le Christ a arraché l'humanité à la mort et l'a rendu à une nouvelle vie. (Photo José Mascart, Liège).*

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS

UNE ORNEMENTATION RAFFINÉE. *Claveaux originaires de l'église de Glons. VII^e siècle. Liège, Musée diocésain. (Photo A.C.L.).*



DE LA BARRE DE MÉTAL À LA FRANCISQUE. *D'après Edouard Salin, La civilisation mérovingienne, t. 3, Paris, 1957, p. 24, fig. 8. (Photo Université de Liège).*

I - L'ART MÉROVINGIEN

PRIMAUTÉ DES ARMES, DE L'ORFÈVRERIE ET DES BIJOUX.

Des matières nobles. Il n'est pas inutile d'étudier une grande période de l'histoire en utilisant des moyens d'approche variés, de concentrer l'analyse sur certains faits pour les mettre dans une lumière particulière. Ainsi en est-il de l'époque mérovingienne dont André Dasnoy a si clairement reconstitué le cadre historique dans un précédent volume. Il a, par le fait même, facilité ma tâche qui est, faut-il le dire, plus limitée. J'entends simplement fournir des éléments supplémentaires d'information sur un art et un artisanat qui comptent parmi les plus prestigieux et les plus intéressants de l'histoire médiévale. Armes, orfèvrerie, bijoux ont été, en effet, taillés ou forgés dans des matières nobles. Ces objets résument admirablement l'apport d'une civilisation dans laquelle les territoires qui forment la Wallonie actuelle ont joué un rôle considérable. On a déjà attiré depuis longtemps l'attention sur le fait que les cimetières mérovingiens de Belgique, qui sont les principaux pourvoyeurs du matériel archéologique, se situent, dans leur écrasante majorité, au sud de la frontière linguistique. En outre, la christianisation a donné au mobilier liturgique un développement qui ne se limite pas à l'orfèvrerie. Le Musée diocésain de Liège conserve cinq pierres, datables du VII^e^ siècle, admirablement décorées de rinceaux, d'entrelacs, de motifs floraux : elles proviennent de l'ancienne église paroissiale de Glons et devaient former un arc triomphal. Par leur style, elles se placent dans la zone des influences classiques et lombardes, tandis que leur technique les apparente à celle des arts du métal. C'est d'ailleurs dans le même sanctuaire que l'on a découvert une des inscriptions chrétiennes les plus anciennes de nos régions. Mgr Monchamp la date du VII^e^ siècle.

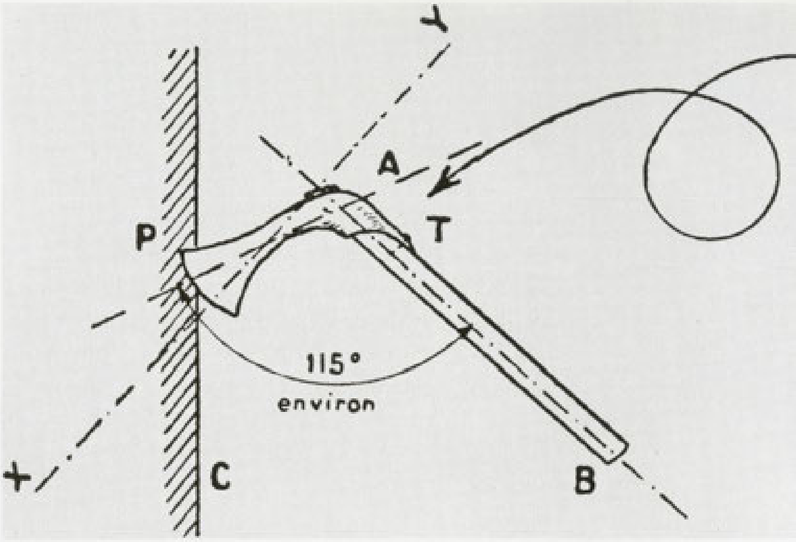
C'est également en terre wallonne que l'on a conservé d'autres témoignages importants de la sculpture sur pierre au VIII^e^ siècle. Les piliers de la chapelle Sainte-Agathe à Hubinne, près de Hamois, offrent des éléments iconographiques intéressants comme le serpent enroulé autour d'un palmier et prêt à mordre une datte, ainsi que la croix pattée aux montants de laquelle sont suspendus l'alpha et l'oméga. André Dasnoy a montré tout ce que cette thématique et cette grammaire décorative devaient à Ravenne, à Rome et à l'Orient méditerranéen.

Les armes. Les recherches technologiques d'Edouard Salin et d'Albert France-Lanord au laboratoire du Musée lorrain de Nancy, ont permis d'étudier en profondeur les méthodes de fabrication, les alliages et la typologie de l'armement mérovingien. Ces résultats, parfois spectaculaires, intéressent souvent les contrées aujourd'hui wallonnes.

On ne peut mieux définir la francisque que comme une arme de jet. Son utilisation coïncide avec le début des Invasions. Certaines d'entre elles ont été travaillées à partir d'une barre de métal repliée autour d'un mandrin. Dans l'espace circonscrit par la

barre et le mandrin, vient s'intercaler une pièce d'acier, de forme nécessairement triangulaire. C'est le cas de la francisque d'Harmignies, faite d'acier mi-dur et d'acier dur trempé. En revanche, c'est un métal composé d'acier doux et d'acier mi-dur qui donne à la francisque hesbignonne de Warnant son grain serré. Si l'on examine celle d'Hotton, dans la vallée de l'Ourthe, on constate, dans la région de la douille, la présence de nombreuses scories qui servent de bourrage au fer doux. A diverses reprises, le trempage n'a pas été effectué et l'on s'est borné à parvenir au stade de la cémentation. C'est ce qui a amené Edouard Salin à conclure que 'les haches provenant de Belgique septentrionale et centrale (Anderlecht, Warnant, Gors-op-Leeuw) sont faites d'un métal à peu près homogène, propre et peu carburé; leur tranchant a été battu à froid; celles qui proviennent de régions plus méridionales (vallée de la Lesse et de ses affluents, Harmignies, Hotton, Wancennes, Han-sur-Lesse, Furfooz) sont de métal assez impur, aciéré par cémentation vers le tranchant; celui-ci est trempé ou non'. Quant à la forme, elle est conditionnée par le fait qu'un mouvement de rotation était nécessaire pour assurer au jet son maximum d'efficacité. C'est pourquoi l'axe du fer doit former un angle d'environ 115° avec l'axe du manche. Il en est résulté un objet d'une grande beauté à la fois dans le profil et dans les proportions.

A côté de ce type raffiné, intervient la hache simple. Un témoin nous est fourni par celle du Ve-VIe siècle que l'on a retrouvée à Bas-Oha (Liège, Musée Curtius) : témoin à ce point excellent qu'elle a pu être réutilisée au XIXe siècle après avoir été aiguisée et emmanchée. Le scramasaxe, lui, est défini tantôt comme un sabre droit à un seul tranchant, tantôt comme un grand coutelas, dont l'utilisation atteint son apogée au VIIe siècle. Il est indifféremment arme noble et ustensile domestique. En nous limitant aux seules collections du Musée Curtius, fort bien décrites par Claude Gaier, on en relève une bonne quarantaine



LA FRANCISQUE EST UNE ARME DE JET D'UNE EFFICACITÉ REDOUTABLE. *La fonction crée l'esthétique de la forme. D'après Edouard Salin, ibid., p. 41, fig. 17. (Photo Université de Liège).*

UNE HACHE DU Ve-VIe SIÈCLE RÉUTILISÉE AU XIXe. *Provient de Bas-Oha, L. 20,5 cm. Liège, Musée Curtius. (Photo Niffle, Liège).*

provenant d'Abée, Bas-Oha, Clavier, Darion, Fallais, Herstal, Hony, Huy-Statte, Modave, Ocquier, Theux, Vierset-Barse, Warnant-Dreye et Xhoris.

Avec l'épée longue, nous pénétrons dans le domaine de la décoration, puisque la poignée et la garde de ce type d'arme pouvaient être serties d'or ou de gemmes et que son âme était souvent damassée. Ce damas forme des éléments décoratifs en chevrons, en réseaux et en filets obtenus à la suite d'une opération complexe de soudure et de martelage de fer doux et de fer carburé, répartis en bandes plates. Du point de vue technologique, l'ébauche de lame d'épée retrouvée à Modave (Liège, Musée Curtius) est particulièrement intéressante car, au témoignage de Claude Gaier, elle provient d'une sépulture de forgeron et montre l'état de la barre feuilletée prête à être étirée, martelée, torsadée, meulée et polie en vue d'aboutir à une épée damassée.

GARNITURE DE CEINTURON COMPLÈTE. *Plaques rectangulaires à petit côté en queue d'aronde incrustées d'argent. Virton, Musée Gaumais. Provient de Torgny. Trenteseau, n° 249, p. 124. (Photo A.C.L.).*

Parmi les lances, on isolera le fer retrouvé en 1882 lors des fouilles de la nécropole de Hantes-Wihéries, dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, en raison du caractère original de son ornementation. Selon Raymond Brulet, le décor de losanges superposés et de traits reliant des ocelles, en forme de croix de Saint-André, a été obtenu par incision et non par damasquinure.

Ce dernier procédé consiste, on le sait, à 'creuser des cannelures dans un objet métallique et à y incruster un autre métal' pour obtenir un effet décoratif par contrastes de tons et de matières. Grâce à Berthie Trenteseau, nous disposons, depuis 1966, d'un inventaire complet de la damasquinure mérovingienne en Belgique, appliquée aux plaques-boucles et aux accessoires de buffleterie. Les lieux de trouvailles sont dispersés sur toute l'étendue de la Wallonie : la province de Liège, avec Amay, Bas-Oha, Huy, Moxhe, Pailhe, Sarte-à-Ben; la province de Hainaut avec Blicquy, Elouges, Fontaine-Valmont, Haine-Saint-Paul, Hantes-Wihéries, Harmignies, Haulchin, La Buissière, Marcinelle, Maurage, Montignies-Saint-Christophe, Nimy, Saint-Amand, Tertre, Thuillies, Tournai, Trivières; la province de Luxembourg, avec Arlon, Dampicourt, Ebly, Grandcourt, Hotton-La Haye, Limerlé, Ruette-Grandcourt, Torgny, Villers-devant-Orval; Villers-la-Loue, Waha. Mais c'est la province de Namur qui a livré la documentation la plus abondante : à Arbre, Ave-et-Auffe, Belvaux, Biesme, Bioul, Dinant, Eprave, Falmagne, Feschaux, Flairon, Franchimont, Han-sur-Lesse, Honnay, Lavaux-Sainte-Anne, Leffe, Lessive, Maredsous, Namèche, Pondrôme, Pry, Resteigne, Revogne, Rochefort, Rognée, Rosée, Samson, Spontin, Surice, Saint-Gérard, Vedrin, Villers-sur-Lesse, Vodecée et Wancennes.

L'identification des ateliers est malaisée à faire. Il semble bien qu'un des plus actifs ait été celui de Namèche et qu'un orfèvre était installé à Torgny. Les plaques varient de forme : elles sont tantôt rectangulaires, trapé-

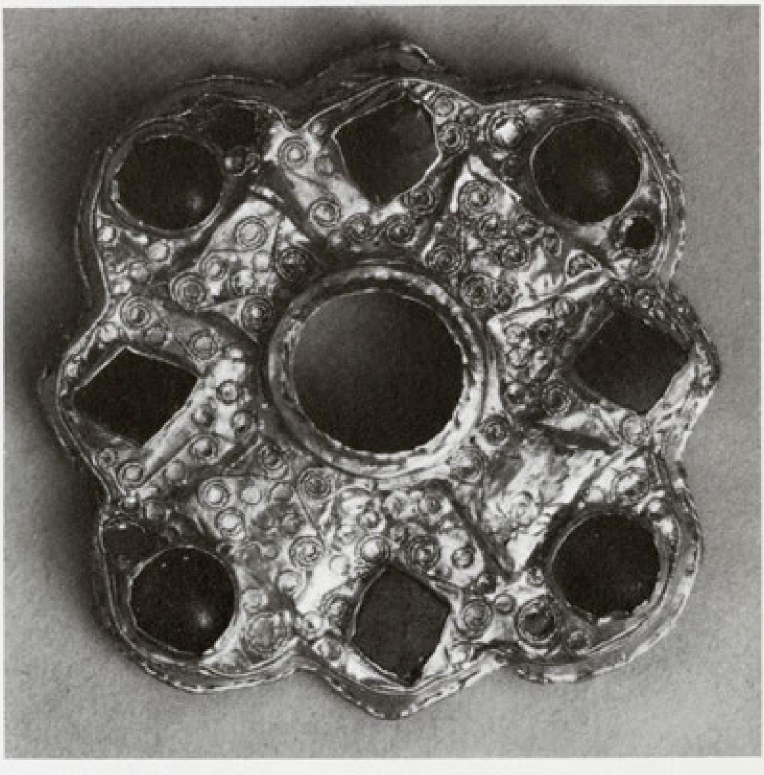
zoïdales, paraboliques, rondes, allongées. Leur décor peut être géométrique ou animalier. Parmi les décors centraux géométriques les plus fréquents, on relève la torsade, la tresse, la vannerie à brins ou à boucles, la croix à boucles, la strie et la double torsade fermée. Les décors marginaux comportent la frise de points, de hachures, ou de perles, le zigzag, la dent de scie, les créneaux, les nids d'abeilles. L'ornementation zoomorphe est, d'habitude, fortement schématisée: têtes d'animaux à longues mandibules ou flanquées de griffes, longs cous vertébrés. Une proéminence de la plaque de Pondrôme (Trenteseau, n° 179), conservée au Musée de la Société archéologique de Namur, affecte la forme d'une tête de cheval. La plupart du temps, cependant, ce décor animalier s'insère dans un répertoire tératologique difficile à décrire. On a reconnu une figure humaine dans la plaque de Waha découverte en 1962. Enfin, l'étude du décor animalier des plaques à côtés longs ondulant régulièrement, trouvées à Harmignies, Hantes-Wihéries, Nimy, Namèche et Bioul permet d'affirmer l'existence de relations entre le Namurois et la Suisse alémanique. Je ne voudrais pas terminer ce chapitre sans signaler l'intérêt du casque de fer trouvé à Trivières: il constitue une des pièces mérovingiennes les plus remarquables du Musée de Mariemont.

L'orfèvrerie et les bijoux. L'orfèvrerie mérovingienne dans nos régions se place sous le patronage d'une personnalité de premier plan, puisqu'il s'agit de saint Eloi lui-même. Ce Limousin, fondateur de l'abbaye de Solignac dont il fit le siège d'un atelier d'orfèvrerie, devint monétaire du roi Clotaire II et bénéficia de la protection du roi Dagobert, dont il devint le fidèle conseiller. A la mort du souverain, saint Eloi fut consacré évêque de Noyon et de Tournai en 641. C'est dans cette dernière ville qu'il installa, au dire de Suzanne Collon-Gevaert, un atelier d'orfèvrerie dont il aurait assumé la direction jusqu'à sa mort en 660. Malheureusement, aucune pièce ne peut être rattachée à l'activité de cette officine. La petite châsse d'Andenne (Namur, Musée diocésain), qui est le document le plus ancien de ce genre en Wallonie, est l'objet de discussions érudites concernant son origine. Datable du milieu du VIII^{e} siècle, elle provient peut-être, suivant André Dasnoy que paraît approuver Germaine Faider, d'un atelier de la Meuse moyenne influencé à la fois, dans ses entrelacs, par les manuscrits insulaires et, dans son ornementation zoomorphe, par le style continental mérovingien.

En réalité, c'est dans le mobilier funéraire que l'on peut trouver le matériel et les informations les plus intéressantes sur les arts du métal et les objets de parure. Ces derniers comportent des fibules, des bagues, des bracelets, des boucles d'oreilles, des épingles. Les fibules almandines tirent leur appellation des rubis qui les ornent et en rehaussent l'éclat. On en a retrouvé plusieurs dans le cimetière de Pry, près de Walcourt. Cependant, le type le plus abondant est celui de la fibule arquée. Comme le rappelle Suzanne Collon-Gevaert: 'Son élément caractéristique paraît bien être la partie recourbée de la tige dans laquelle se placent les plis du vêtement; de part et d'autre de cet arc, la tige se prolonge vers le haut, par une plaque formant tête et, vers le bas, par un pied de forme variable'. Le même cimetière de Pry a livré 56 fibules arquées d'or, d'argent ou de bronze.

Interviennent ensuite les fibules à tête d'oiseau, les fibules en S et, plus tardivement, la fibule en forme de bouclier. Cette dernière résulte de la juxtaposition de deux disques, l'un de bronze, l'autre d'or, garnis de pierres précieuses. Dans la nécropole de Marcinelle, on a retrouvé une plaque de fibule circulaire en bronze dont le boîtier était recouvert d'une feuille d'argent sertie de neuf pierres. A Saint-Amand, à côté d'une fibule circulaire en argent sertie de pierres rouges semi-circulaires, figure une fibule circulaire en or sur boîtier de bronze. Suivant la description de Raymond Brulet, la feuille d'or est fixée par six rivets en argent et la couronne est décorée

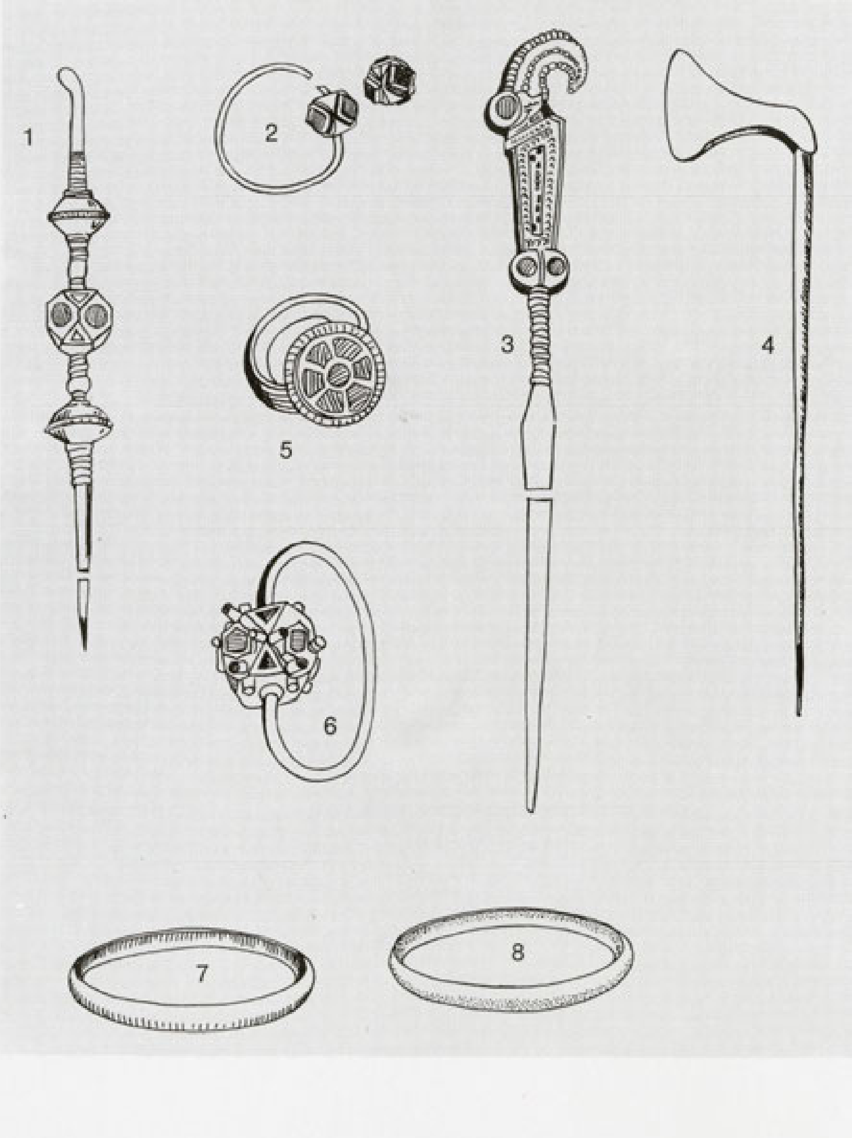
LA PLUS ANCIENNE CHÂSSE DE WALLONIE. *Milieu du VIII^e siècle. Lamelles de cuivre repoussé et doré recouvrant une âme de bois. H. Om. 046. Longueur Om.08. Namur, Musée diocésain. (Photo A.C.L.).*



BROCHE QUADRILOBÉE EN OR AVEC FILIGRANES ET CABOCHONS. *Agrandissement 2/1. Cet objet a été découvert dans la tombe III du 'Vieux cimetière' d'Arlon, contenant le squelette d'une femme âgée de 25 ans environ. La broche était située à la base du cou, à gauche. D'après H. Roosens et J. Alenus-Lecerf, dans* Archaeologia Belgica, *88, pp. 20 et 114. (Photo A.C.L.).*

de motifs d'oiseaux formant des cases cloisonnées à plaquettes de verre rouge. Enfin, à Gougnies, il convient de signaler deux bractéates, l'une en argent à motifs d'oiseaux autour d'une croix feuillue, l'autre en or à tête humaine dans un cercle de grenetis.
Si les régions limitrophes de la Wallonie ont permis de reconstituer l'outillage des orfèvres mérovingiens, notre pays n'a livré qu'un matériel incomplet : des balances à Harmignies, Belvaux, Wancennes, Eprave, ainsi qu'une matrice de décor à estampage à Florennes.

Le vieux cimetière d'Arlon, formé de 21 tombes, est datable d'une période qui va de la première moitié du VI[e] siècle au milieu du VII[e]. Des quatre bagues retrouvées, la plus remarquable est en or massif. A Ave-et-Auffe, dans la nécropole du VII[e] siècle, deux bagues en bronze ont le chaton orné d'une croix. Ce dernier motif orne une des trois bagues découvertes à La-Sarte-à-Ben. Des 188 tombes d'Eprave (Devant le Mont), on a extrait plusieurs bagues en argent ou en bronze. Celles de Flostoy étaient également en bronze, de même qu'à Haillot. Jacques Breuer



BIJOUX MÉROVINGIENS TROUVÉS À SAMSON. *1. Epingle en argent à tête côtelée. VI[e] siècle. Dessin d'après E. DEL MARMOL, Fouilles dans un cimetière de l'époque franque à Samson, dans Annales de la Société archéologique de Namur, t. 6, 1859-1860, pl. VIII,4.*

2. Pendant d'oreille en argent à tête polyédrique. VI[e] siècle. Dessin d'après A. DASNOY, La nécropole de Samson (IV[e]-VI[e] siècles), ibid. t. 54, 1967-1968, p. 325, fig. 18,6.

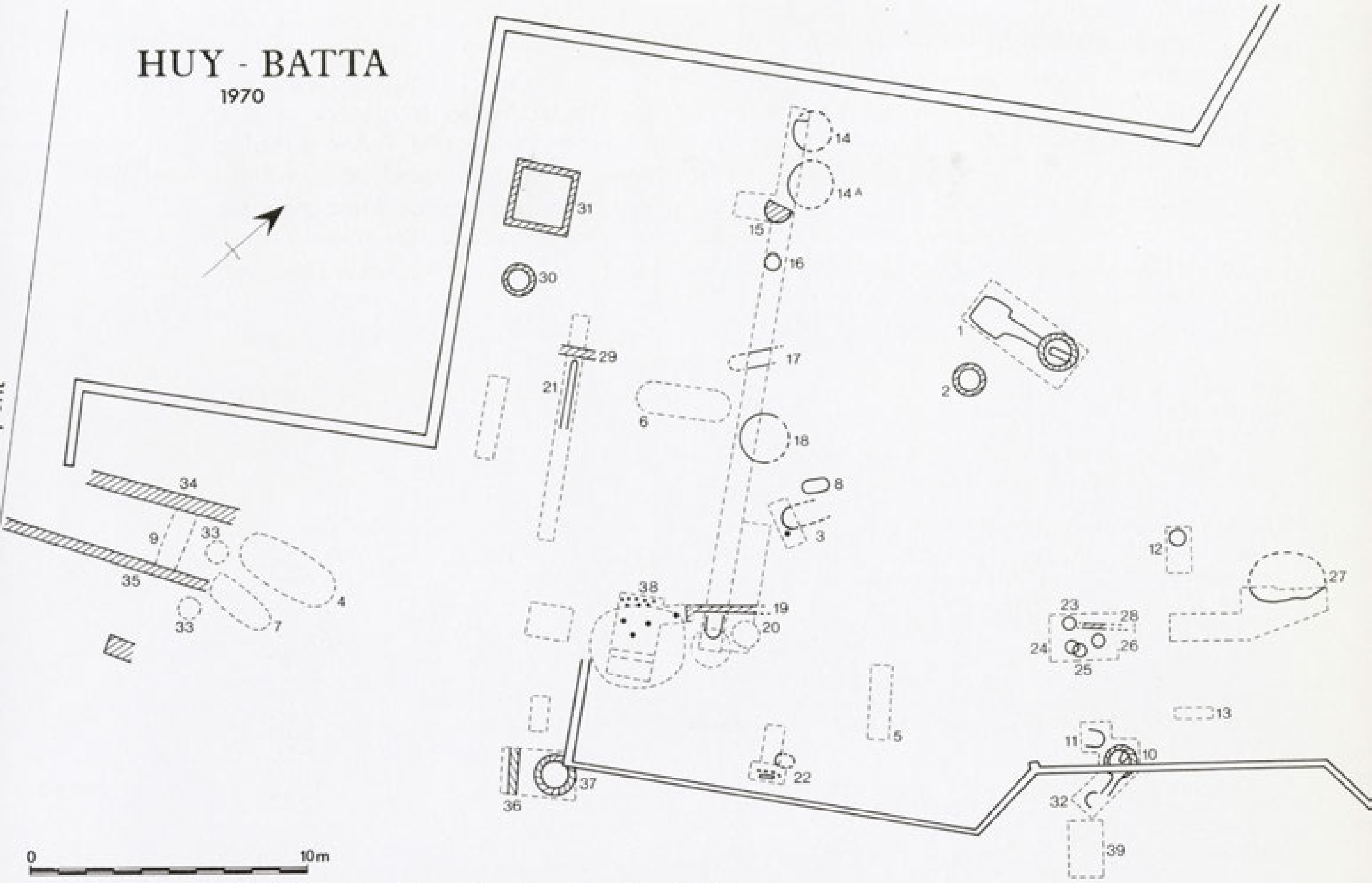
3. Epingle en argent à tête en forme d'oiseau. VI[e] siècle. Dessin d'après E. DEL MARMOL, pl. VIII, 1.

4. Epingle en bronze à tête de francisque. Date indéterminée. Dessin d'après E. DEL MARMOL, pl. VIII,2.

5. Bague en argent à chaton circulaire décoré de verroteries cloisonnées. VI[e] siècle. Dessin d'après E. DEL MARMOL, pl. VI,15.

6. Boucle d'oreille à tête polyédrique décorée de verroteries cloisonnées. VI[e] siècle. Dessin d'après E. DEL MARMOL, pl. VII, 4.

7 et 8. Paire de bracelets en argent. Date indéterminée (VI[e] siècle?). Dessin d'après A. DASNOY, p. 325, fig. 19, 2 et 3. D'après Michèle Callut, pl. 34.

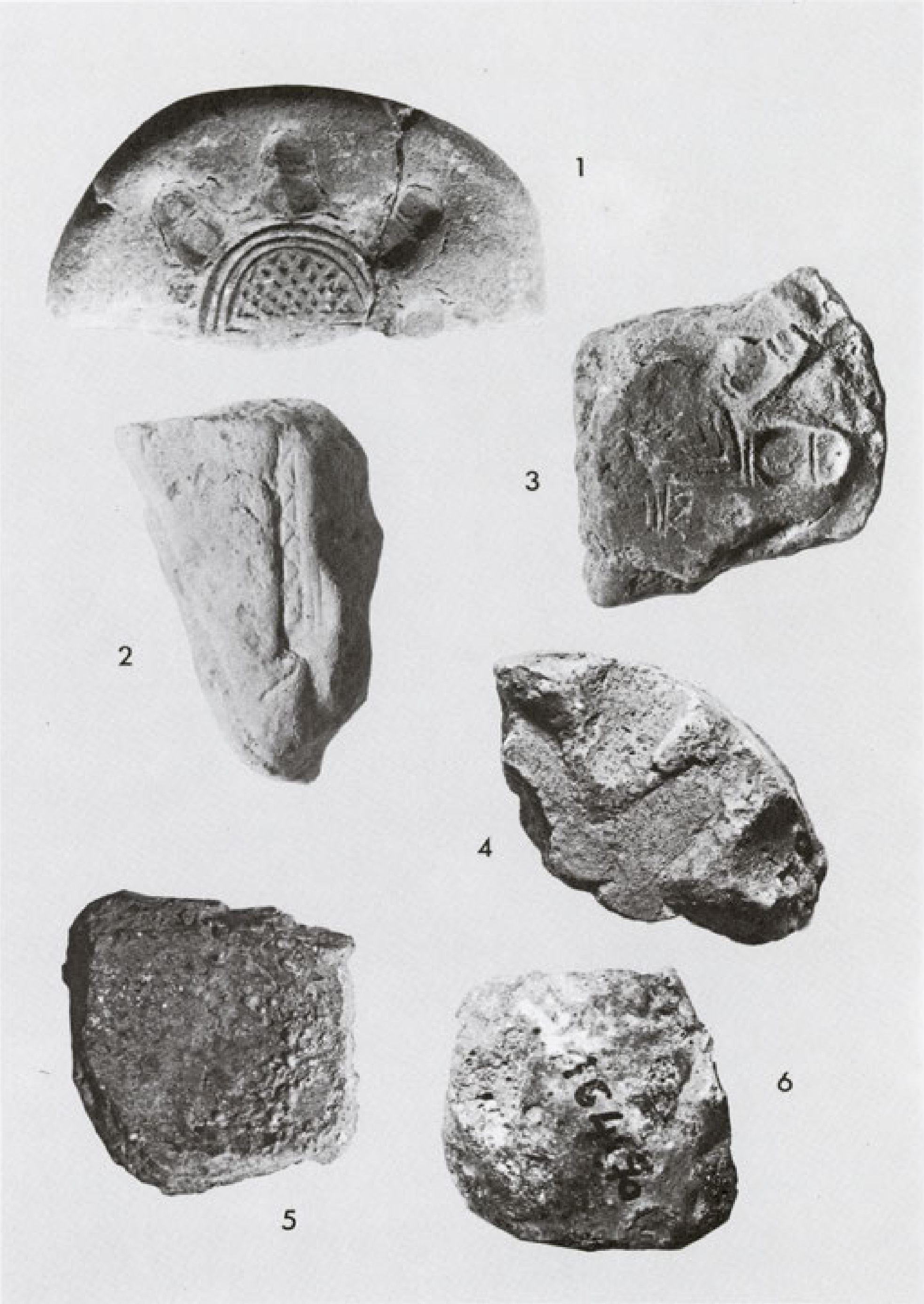


LE QUARTIER ARTISANAL GALLO-ROMAIN ET MÉROVINGIEN DE BATTA À HUY. *Plan des fouilles de 1970, dressé par Jacques Willems. (Photo Cercle archéologique Hesbaye-Condroz).*

et Héli Roosens l'ont décrite de la manière suivante : 'bague en bronze avec chaton très saillant supportant un globule en verre bleu; les deux extrémités triangulaires de l'anneau près du chaton, sont bordées d'une série de petits cercles poinçonnés; au point où les sommets des triangles se confondent avec l'anneau, deux couples de saillies ou ailerons'. Dans le mobilier funéraire des tombes de Seny figure une bague en or, ornée de cinq grenats et de trois pierres blanches. Elle fait aujourd'hui partie des collections du Musée Curtius à Liège. La bague en or de Vesqueville a cette particularité supplémentaire de porter sur chaque maillon une lettre gravée formant l'inscription : UTERE FELIX. Arsène de Loe note que ce bijou a été exécuté suivant la technique barbare, l'âme étant recouverte de feuilles d'or laminées.

Michèle Callut, qui a rédigé en 1970 un utile répertoire des bijoux mérovingiens situés à l'est de la Meuse, répartit les bracelets en trois types : le bracelet en tôle d'argent, le bracelet à tampons, le fin bracelet fermé. En ce qui concerne le premier, Jacques Breuer l'estime particulier à la région mosane : on le trouve à Samson et à Haillot. Le deuxième, qui est le plus répandu, comporte une décoration de traits gravés sur les tampons. Il est représenté à Haillot (en argent massif), à Eprave,

MATÉRIEL ARCHÉOLOGIQUE DU QUARTIER BATTA À HUY. *Nos 1 à 4: fragments de moules à fibules. N° 5-6: tessons de creusets à fondre en bronze. Début du VIIe siècle. (Photo Cercle archéologique Hesbaye-Condroz).*



Hotton, Resteigne, Rochefort, Lavaux-Sainte-Anne.

Quant aux épingles, elles sont tantôt à bouton polyédrique central, comme à Samson ou Emptinnes, tantôt à simple tige, comme à Arlon et Wancennes. Une ornementation surmonte souvent la tige : tête d'animal à Seraing, coq décoré d'ocelles à Eprave. Enfin, les boucles d'oreilles sont toujours formées, suivant Michèle Callut, dont nous reprenons la synthèse, d'un grand anneau et d'un bouton. Celle d'Eprave a retenu l'attention de la jeune archéologue : 'le mince feuillet d'argent, écaillé, laisse voir une âme d'argile, po-

lyédrique, séchée au soleil, procédé assez curieux pour un objet de parure d'aspect extérieur aussi soigné, et qui révèle bien l'économie remarquable de moyens à laquelle étaient arrivés les orfèvres mérovingiens'. Si l'on ajoute, avec Félix Rousseau, que le mobilier d'une tombe constitue la part personnelle du mort dans les bijoux d'une famille, on soulignera en même temps combien se trouve justifié le titre que l'on a choisi pour caractériser ce chapitre.

Cependant, celui-ci serait incomplet si l'on omettait de mettre en valeur quelques découvertes récentes. Lors des travaux de restauration de l'église Saint-Piat à Tournai, une tombe de femme a été mise au jour. La richesse de sa parure fait supposer qu'elle appartenait à l'aristocratie locale de la première moitié du VI[e] siècle. De son côté, Héli Roosens a dégagé l'exceptionnel intérêt des fouilles menées par M. Willems, qui ont conduit, de 1969 à 1971, à découvrir à Huy, sur la rive gauche de la Meuse, un quartier industriel mérovingien comportant un atelier de bronzier, des fours de potiers, des ateliers pour la taille de l'os. Et nous ferons nôtres les conclusions du savant spécialiste flamand : 'Ces découvertes ne laissent pas de mettre à nouveau l'accent sur l'importance économique de la vallée de la Meuse aux VI[e] et VII[e] siècles'.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Une des meilleures introductions à l'art mérovingien dans nos provinces reste le petit volume de G. FAIDER, *La Belgique à l'époque mérovingienne*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964, in-16 (ch. V: *Industries, techniques, arts*, pp. 77-116). L'ouvrage essentiel est dû à E. SALIN, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, dont le t. 3, Paris, 1957, in-8° concerne les *Techniques*. Sur le damassage, on consultera A. FRANCE-LANORD, *La fabrication des épées damassées aux époques mérovingienne et carolingienne*, dans *Le Pays gaumais*, t. 10, 1949, pp. 19-45. Cf. également C. et J. GAIER-LHOEST, *Catalogue des armes du Musée Curtius (I[er]-XIX[e] siècle)*, Liège, 1963, pp. 14-53 *(Armes mérovingiennes et carolingiennes)*.

Sur la damasquinure, voir B. TRENTESEAU, *La damasquinure mérovingienne en Belgique: Plaques-boucles et autres accessoires de buffleterie*, Bruges, 1966, in-8° (*Dissertationes archeologicae Gandenses*, curante S.J. DE LAET, t. IX).

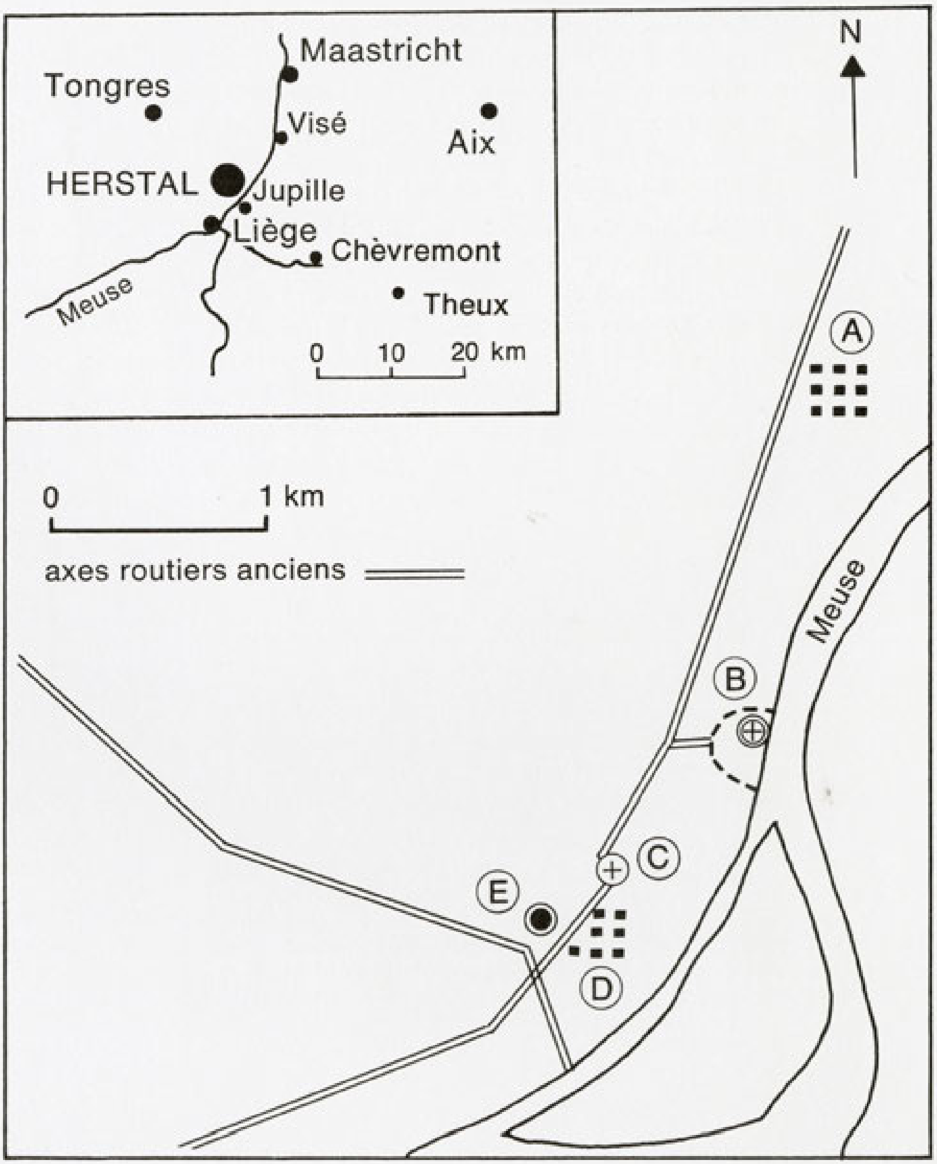
Sur le mobilier funéraire, on se référera entre autres, à R. BRULET, *Catalogue du matériel mérovingien conservé au Musée archéologique de Charleroi*, Bruxelles, 1970, gr. in-8° (*Centre national de recherches archéologiques en Belgique. Répertoires archéologiques*. Série B : *Les Collections*, fasc. V).

Sur les bijoux, M. CALLUT a rédigé un *Répertoire des bijoux mérovingiens à l'Est de la Meuse*, Liège, 1970, présenté sous forme dactylographiée, comme mémoire de licence à l'Université de Liège.

L'ouvrage de S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, 2 vol. in-8°, offre un excellent aperçu, particulièrement intéressant pour l'étude des techniques.

À l'heure actuelle, A. DASNOY est un des spécialistes les plus autorisés de la civilisation mérovingienne dans les provinces wallonnes. Citons parmi ses études : *Les premières damasquinures mérovingiennes de la région namuroise*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 47, 1954, pp. 267-285; *Le reliquaire mérovingien d'Andenne*, *ibid.*, t. 49, 1958, pp. 41-60; *Symbolisme et décor des piliers de Hubinne*, *ibid.* t. 45, 1950, pp. 164-181; *Les sculptures mérovingiennes de Glons*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 22, 1953, pp. 137-152.

LES RÉSIDENCES CAROLINGIENNES DE HERSTAL, JUPILLE, CHÈVREMONT ET THEUX. *Carte d'orientation générale.*



II - L'ART CAROLINGIEN

Des 'palais'. Eugen Ewig a pu écrire un jour que, sous Charlemagne, 'le cœur de l'Empire battait sur la Meuse'. De fait, la dynastie carolingienne s'est fortement enracinée autour de la Meuse et dans le massif ardennais. Félix Rousseau a publié sur le sujet des travaux qui font autorité. Les Pippinides ont établi, dans ce qui allait devenir le pays wallon, de nombreuses résidences. Jupille, Herstal et Chèvremont sont installés à la lisière de la grande forêt. Theux y est totalement insérée. Cette vaste réserve de chasse était particulièrement appréciée par les Carolingiens en raison de sa proximité par rapport aux biens patrimoniaux qu'ils possédaient sur les rives du fleuve, et, plus tard, par rapport à la résidence d'Aix-la-Chapelle. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'on dénombre au moins cinq villas de chasse carolingiennes en Ardenne: Mellier, Longlier, Paliseul, Thommen et Theux. A côté de ces relais forestiers, s'inscrivent des 'palais' plus importants, comme Herstal, Jupille et Chèvremont.

Mais, alors que l'on est suffisamment informé sur le plan, la structure, et même la décoration des palais d'Aix-la-Chapelle et de Ingelheim, on est loin d'en savoir autant sur les résidences royales de nos régions.

Aucun Eginhard, aucun Ermold le Noir n'a décrit Herstal, Jupille, Theux ou même Chèvremont. Par voie de comparaison et grâce à certains indices archéologiques, on peut cependant s'en faire une idée générale.

André Joris a publié récemment l'état le plus récent de la question sur le palais carolingien d'Herstal, dont l'existence est attestée de 752 à 920. Une tradition persistante le situe aux abords de la place Licour, où s'élève l'église paroissiale dédiée à Notre-Dame et à saint Charlemagne. Les plans cadastraux aident à reconstituer l'idée d'ensemble du palais: 'Celui-ci revêtait l'aspect d'une grosse exploitation rurale, sommairement défendue par une clôture et par un lacis de fossés et de ruisseaux. Disposés sans ordre, s'y élevaient notamment une demeure en pierre, résidence du souverain, un oratoire dédié à Notre-Dame, ainsi que divers bâtiments d'exploitation parmi lesquels un moulin'. Le plan cadastral de 1875-1876 permet de repérer très facilement un vaste arc de cercle que dessinent plusieurs rues autour du sanctuaire. Ce tracé doit vraisemblablement correspondre au site du palais qui, rappelons-le, fut la résidence préférée de Charlemagne, avant qu'il ne portât définitivement son choix sur Aix-la-Chapelle. Quant à la résidence de Jupille, elle apparaît pour la première fois en 714 dans les sources narratives, et en mars 756 dans les sources diplomatiques, où elle est désignée sous le terme de *palatium publicum*. Selon Micheline Josse, il semble bien qu'il faille la placer au bord du plateau dominant la Meuse et sur le tracé d'une chaussée romaine qui menait de Tongres au pays de Herve, dans un quadrilatère où se situent actuellement la Brasserie Piedbœuf et l'Institut des Chanoinesses. Ne constituait-elle 'qu'une

construction relativement fragile, dont les matériaux périssables auraient disparu au cours des temps? A mon avis, le *palatium* de Jupille ne devait pas être un complexe d'habitations négligeable, puisqu'il était le centre d'un vaste domaine qui, avec ses quelque 10 000 hectares, éclipsait le *fiscus* d'Herstal. Ce dernier, suivant les estimations d'André Joris, n'atteignait qu'environ 2500 hectares.

Ce rapport inégal et la proximité extraordinaire des deux résidences royales ne laissent pas d'ouvrir la voie à bien des interrogations. Les deux 'palais' ont coexisté l'un devant l'autre, ils ont servi de résidences dans une même période d'utilisation. Quelle est donc la raison de ce double emploi?

Sans doute faut-il invoquer, à la suite d'André Joris, la différence de destination de ces deux résidences : Herstal disposant d'un *fundus* à base agricole, Jupille servant surtout de villa de chasse. Un troisième élément doit intervenir dans les données du problème : la résidence royale de Chèvremont.

Dominant superbement la vallée de la Vesdre, la butte fortifiée de Chèvremont exerce depuis des siècles une fascination extraordinaire sur les Liégeois. Elle était là longtemps avant que leur ville apparût dans l'histoire, et l'existence même de la future capitale de la Principauté fut un instant compromise par la présence menaçante de ce formidable oppidum.

Aussi n'est-il pas étonnant que le site ait été très tôt entouré de légendes, et que les apports successifs de l'historiographie aient formé des stratifications au sein desquelles il est fort malaisé de découvrir l'élément authentique, resté en place. Une des sources narratives les plus importantes est la *Vita sanctae Beggae*, la biographie de sainte Begge, fille de Pépin le Vieux, sœur de Grimoald et femme d'Anségise. Malheureusement, cette *Vita* ne date que de la fin du XI[e] siècle. Elle a tout au moins, dès le premier chapitre, le mérite de nous livrer une description détaillée d'une résidence royale :

'La résidence du souverain *(locus regiae sedis)* se trouvait alors à Chèvremont, déjà ceinte, par les souverains antérieurs, de murailles de château *(muris castelli circumdatus)*. Mais le duc Anségise et sa femme Begge la transformèrent en palais royal *(palatiis aulicis constructus)*, la fortifièrent de portes *(seris et portis munitus)*, la décorèrent avec faste et la parachevèrent *(solemniter decoratus atque perfectus est)*'.

Par conséquent, dans l'esprit des gens du XI[e] siècle finissant, un véritable palais s'élevait, quatre siècles plus tôt, avec tous les raffinements et le luxe d'une résidence royale, dont ils pouvaient apercevoir, au sommet du mont, les ruines et les vestiges informes.

L'importance que le moyen âge classique attribuait à cette occupation était le reflet de souvenirs relayés à travers plusieurs générations par la mémoire collective, le reflet aussi de réalités que l'archéologie a pu mettre en valeur avec des fortunes diverses. Le Service national des Fouilles a, en effet, repris en 1943 des fouilles qui avaient été amorcées, en 1851, à l'initiative de l'Institut archéologique liégeois. Le site, en éperon barré, a incontestablement connu 'une occupation dense et prolongée' depuis la préhistoire, et a été un lieu de pèlerinage gallo-romain dédié à Mercure. Les fouilles menées, de 1965 à 1967, par Joseph Mertens, n'ont fait que confirmer l'importance des constructions qui occupaient jadis le vaste plateau de Chèvremont : 'plusieurs réfections ainsi que plusieurs couches d'incendie reflètent l'histoire mouvementée de cette forteresse, détruite par Notger en 986'. Et mon savant collègue, esprit pourtant peu enclin à l'hyperbole, n'a pas craint d'écrire qu'on se trouvait en présence d''un complexe grandiose'. D'autre part, la présence d'une communauté ecclésiastique dans l'enceinte de Chèvremont est solidement attestée, à l'époque carolingienne, par un diplôme de 779, qui mentionne d'ailleurs le nom de son abbé. Cette abbaye bénéficia des largesses de Pépin II et de ses successeurs, avant d'être annexée en 975 par Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle.

Si nous passons de la vallée de la Vesdre à celle de l'un de ses affluents, la Hoëgne, nous

LA BUTTE DE CHÈVREMONT CONSTITUAIT UN RÉDUIT DÉFENSIF D'UN INTÉRÊT STRATÉGIQUE ÉVIDENT. *(Photo Niffle, Liège).*

constatons que l'existence d'un *palatium* carolingien est confirmée à Theux, par les sources diplomatiques. Cependant, par rapport à Herstal et à Jupille, la résidence royale de Theux apparaît tardivement dans les actes, à partir de 814. De l'étroite association qui, de 814 à 827, mêle les termes de *fiscus* et de *palatium regium,* Henri Baiverlin en a légitimement déduit qu''au centre administratif du *fiscus* se dressait donc un palais royal, c'est-à-dire un bâtiment ou un ensemble de bâtiments que le souverain et sa cour occupaient lorsqu'ils séjournaient dans le domaine'. Une tradition locale persistante place la résidence royale à l'endroit même où s'élève l'église et dans ses abords immédiats. Peu avant 1874, quelques traces d'anciennes constructions ont été effectivement retrouvées sous l'église même, mais il est difficile d'exploiter ces données en raison de leur caractère imprécis et du manque de méthode qui a présidé jadis à ce qu'on ne peut appeler de véritables fouilles. Henri Baiverlin rejoint la tradition locale en supposant avec raison que la *capella* fondée par le souverain devait se dresser au centre du *fiscus* et en liaison directe avec une certaine densité de l'habitat : 'le site actuel de l'église représente le type même des endroits affectionnés par les Francs. C'est une butte très étalée, une sorte de cône de déjection situé sur la rive gauche de la Hoëgne, à l'abri des crues de ce cours d'eau au débit torrentiel, là où un ruisseau, le Wayot, qui dévale de Hodbomont, débouche dans la vallée ... La voirie actuelle (Chinrue, rue Chaussée et place du Perron), dessine un espace circulaire qui pourrait correspondre à l'emplacement du *palatium.'*

A ma demande, Anne-Véronique Sautai-Dossin a repris le problème en recourant aux

plans cadastraux du XIXe siècle. Dans ce relevé, une structure saute immédiatement aux yeux. Elle a la forme d'un fer à cheval comparable au plan du palais d'Ingelheim et à celui, plus ancien, de Quierzy-sur-Oise, dû à Charles Martel. Cet îlot pourrait, par conséquent, correspondre fort bien, comme le pensait Henri Baiverlin, à la résidence royale.

Des églises. A côté de ces édifices civils, l'époque carolingienne compte des édifices religieux. Malheureusement, peu d'entre eux ont été conservés. Cette rareté rend d'autant plus précieux les vestiges que l'on peut découvrir à l'occasion de sondages et de fouilles.

C'est précisément le cas de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles fondée sous la forme d'un monastère de femmes vers le milieu du VIIe siècle par la veuve de Pépin le Vieux, un des ancêtres de la dynastie carolingienne. L'aménagement des fondations du sanctuaire permet d'étudier ce qui subsiste des temps mérovingiens et carolingiens. Selon le chanoine Raymond Lemaire, on peut y déceler les traces d'un massif occidental dont la construction remonterait à la première moitié du IXe siècle. Il aurait été prolongé par une abside et placé devant une église, datable des premières années du même siècle, de plan basilical et d'une largeur totale de 20 mètres. Selon le savant auteur, la conception architectonique qui a présidé à la construction du massif occidental combinerait le type représenté par la cathédrale carolingienne de Cologne, les églises de Saint-Gall, de Fulda et celui de l'ancienne abbatiale de Saint-Riquier. Et de conclure : 'L'avant-corps de Nivelles est, sans doute, le plus ancien morceau d'architecture religieuse que nous possédons en ce moment'.

Plus au sud, l'église abbatiale de Lobbes a retenu l'attention d'un des spécialistes les plus autorisés de l'architecture médiévale. Simon Brigode, qui place sa construction vers 800, la caractérise ainsi : 'une église faite avec les débris de l'Antiquité et assez semblable par sa structure, ainsi que par le détail de ses colonnes classiques et de son architrave, à certaines basiliques romaines'. De cet édifice, seule subsiste la description admirative qu'en a faite l'abbé Folcuin, vers la fin du Xe siècle. A proximité, une autre église, dédiée à saint Ursmer, avait connu, le 26 mars 823, une cérémonie solennelle : l'élévation des reliques de ce vénérable abbé. En utilisant les rapports de fouilles et en se livrant à une analyse minutieuse des vestiges anciens, notre collègue revoit, avec les yeux de la science, 'ce vieux sanctuaire basilical avec l'alternance de ses piliers carrés et des fûts monostyles, le rythme rapide de ses arcades, la rusticité de son lourd plafond de chêne'. Là aussi, un avant-corps occidental comportait une tour massive et il était flanqué de deux tours de volume plus réduit.

Moins monumentale, mais plus ancienne sans doute, l'église carolingienne de Saint-Michel et Sainte-Rolende de Gerpinnes remonte à 774-775, lorsque l'on plaça près du chœur le sarcophage de cette sainte qui n'était autre que la fille de Didier, roi des Lombards et une des épouses de Charlemagne. Les fouilles de Joseph Mertens autorisent à reconstituer la zone de l'autel, d'une superficie de 6m 25 sur 6m 05. A Couillet, la tour de l'église Saint-Laurent, datable du XIe siècle, est assise sur une chapelle à nef unique qui remonterait à l'époque carolingienne.

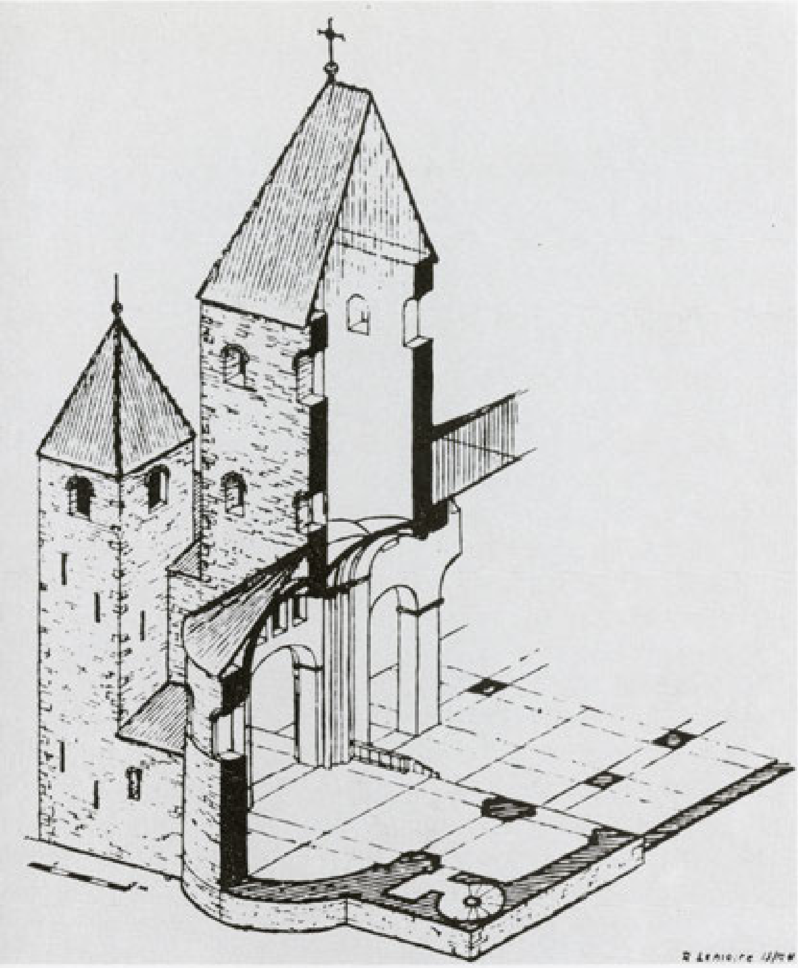
Si nous nous déplaçons du Brabant wallon et du Hainaut au Condroz, le beau village d'Ocquier montre une église romane qui a été précédée par un édifice dédié à saint Remacle, dont Joseph Mertens place la construction au IXe siècle et dont il compare certains éléments avec ceux de l'église carolingienne de Sainte-Gertrude de Nivelles.

Quant à l'église Saint-Lambert à Mons-lez-Liège, qui a été fouillée par Joseph Philippe en 1942 avant sa destruction l'année suivante, certains de ses vestiges pouvaient remonter à l'époque pré-romane ou carolingienne tardive.

Les descriptions de Sedulius. Ce sanctuaire nous a ramené aux abords immédiats de la

CXXVII O ratio Salomonis regis
FINIUNT CAPITULA
INCIPIT LIBER HIESU FILII SYRACH
QUI DICITUR ECCLESIASTICUM
MNIS · SAPIENTIA ·
A · DNO · DEO · EST ·
& cum illo fuit semper & est ante
euum · Harenam maris · & pluuiae

LA SAGESSE. FIGURE CENTRALE D'UNE LETTRE ORNÉE PLACÉE EN TÊTE DU LIVRE DE L'ECCLÉSIASTIQUE, DANS LA BIBLE DE MALMEDY. *Deuxième quart du XII^e siècle. Bibliothèque Vaticane, Vat. lat. 8558, fol. 66 v°. Il s'agit du second volume d'une Bible, transcrite dans sa plus grande partie par le même scribe, mais illustrée par deux artistes différents, à l'époque où l'abbé Wibald, grand mécène de l'art mosan, gouvernait les monastères de Stavelot et de Malmedy. La lettrine semble être restée inachevée. (Photo Biblioteca Apostolica Vaticana).*



L'AVANT-CORPS OCCIDENTAL CAROLINGIEN DE SAINTE-GERTRUDE DE NIVELLES. *Coupe perspective approximative. D'après le relevé du Chanoine R. Lemaire.*

L'ÉGLISE SAINT-URSMER DE LOBBES. *Perspective de l'édifice carolingien. D'après Brigode. L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique, fig. 21, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, t. I, Bruxelles, 1949.*

Cité épiscopale. A Liège même, rien ne subsiste plus de l'architecture carolingienne. Cependant, cette carence archéologique est compensée par les poèmes d'un clerc irlandais, Sedulius, qui a vécu dans le courant du IX^e siècle à Liège, où il a joui de la protection des évêques Hartgar (840-855?) et Francon (856?-904). La renommée de cet écrivain doit sans doute beaucoup au fait qu'il a eu pour principal biographe Henri Pirenne lui-même, alors simple étudiant à l'Université de Liège. A côté de considérations consacrées à l'art difficile du gouvernement des peuples, qui placent notre Virgile liégeois à un rang honorable entre Jonas d'Orléans et Hincmar de Reims, Sedulius s'adonnait volontiers à des exercices poétiques de portée plus restreinte : vers fugitifs, notations brèves qui fixent une situation, décrivent un objet, expriment un sentiment, une sensation, ou proposent une énigme. Parmi ces *tituli*, le n° 48 de l'édition Traube a conquis dans le monde des historiens d'art une réputation justifiée par les informations intéressantes qu'il fournit sur les thèmes de la peinture murale carolingienne.

C'est à partir de ces textes du poète qu'un érudit allemand, Leitschuh, a affirmé l'existence d'un cycle liégeois de peintures murales et conféré, par conséquent, à la ville mosane une importance considérable dans l'art carolingien. En l'absence de tout vestige, on peut se demander s'il s'agissait d'une réalisation ou d'un programme ou encore d'un exercice purement littéraire. Que les églises de la région liégeoise fussent décorées n'aurait rien eu que de naturel puisque Jean Hubert, se fondant sur d'abondants témoignages, estime qu'au IX^e siècle 'toutes les églises auraient été peintes.'

Joseph Philippe n'en doute pas. En se référant à notre auteur du IX^e siècle, il évoque la chambre haute du palais, couverte de peintures où dominaient l'or, le vert, le rouge, le bleu et qui représentaient seize scènes du Nouveau Testament 'depuis l'apparition de l'ange à Zacharie jusqu'à la Vocation de saint Pierre'.

Quoi qu'il en soit, le palais des évêques de

Liège constituait un monument dont l'intérêt était loin d'être négligeable, à condition de mettre une sourdine à l'enthousiasme ampoulé de Sedulius. Henri Pirenne, faisant le bilan des informations fournies par le poète, énumère le toit couvert de tuiles de diverses couleurs, les fenêtres garnies de verre, les pentures et serrures des portes artistement ouvragées.

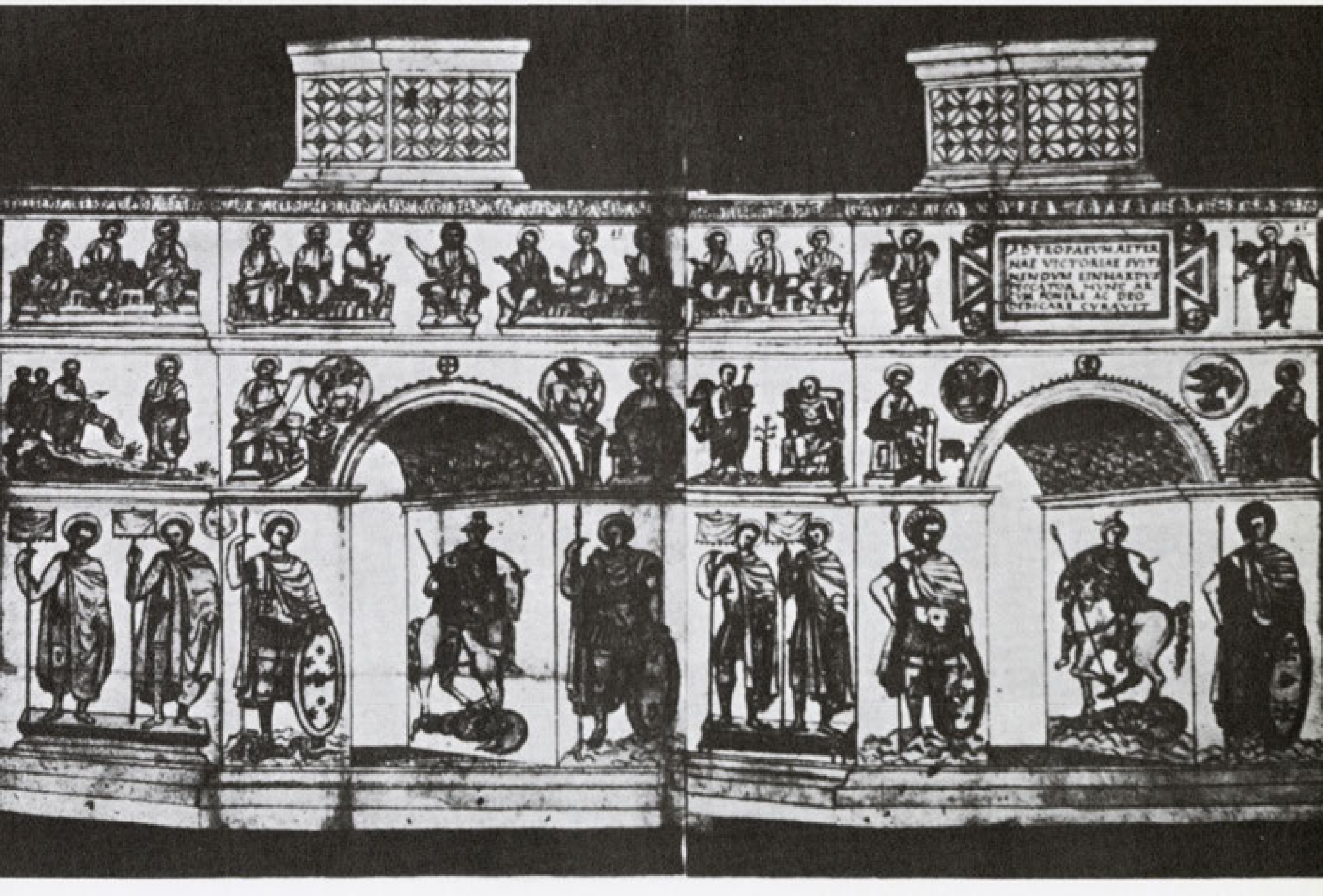
Des manuscrits. Il semble bien que le palais épiscopal occupait à peu près le même emplacement que l'édifice actuel et qu'il se trouvait donc à proximité immédiate de la cathédrale Saint-Lambert. Suivant l'opinion de Bernhard Bischoff — opinion qui n'est pas unanimement acceptée —, c'est dans le *monasterium* épiscopal qu'aurait été exécuté après 814, le *Poème pascal* d'un autre Sedulius, auteur de Gaule cisalpine ou d'Espagne vivant au Ve siècle. Le manuscrit, qui figurait dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège, est un des joyaux du Musée Plantin-Moretus d'Anvers. Il est, en effet, illustré de dix-huit miniatures représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La plus connue est celle qui ouvre le codex et qui montre un Christ juvénile siégeant en majesté. D'après les spécialistes, ces compositions s'inspireraient d'un modèle de Northumbrie, tributaire lui-même d'un archétype de la péninsule italique datable du VIIe siècle.

L'existence de ce manuscrit pose évidemment le problème d'une activité régionale dans le domaine de la décoration du livre à l'époque carolingienne. Les travaux du regretté André Boutemy ont mis en lumière le rôle que l'abbaye de Stavelot a pu jouer dans cette industrie du livre. Interviennent les Sentences de saint Grégoire (Bruxelles, B.R. ms II 2567), la *Vita sancti Martini* (Bruxelles, B.R. ms 1820-1827), les Évangiles carolingiens du fonds Hamilton 253 de la Staatsbibliothek de Berlin, le Sacramentaire du British Museum (Add. 16.605). Le milieu artistique stavelotain, à cette époque, ne peut rivaliser en qualité avec les grandes écoles voisines de Metz, de Reims et de ce qu'on est convenu

CHRIST EN MAJESTÉ. *Miniature du* Carmen paschale *de Sedulius l'Ancien. Anvers, Musée Plantin. (Photo J. t'Felt, Anvers).*

RELIQUAIRE D'EGINHARD EN FORME D'ARC DE TRIOMPHE. *Entre 815 et 830. D'après un dessin du XVIIe siècle. L'iconographie exalte la victoire de la Croix sur les forces du Mal. D'après* Cahiers archéologiques, *t. 4, 1949.*

LA 'PIERRE A SERPENT' DE SAINTE-GERTRUDE DE NIVELLES. *Grès marneux. Fin VIII^{e}-début IX^{e} siècle. (Photo A.C.L., Bruxelles).*



d'appeler l'école franco-saxonne. Il s'agit d'un centre secondaire, qui puise les éléments de sa grammaire décorative dans les modèles précédents dont il fait une synthèse complexe et affaiblie.

Œuvres d'art éparses. Nous retournons à Sainte-Gertrude de Nivelles pour admirer la curieuse 'Pierre à serpent', sculptée, ou pour mieux dire, creusée dans un fragment de grès marneux. Découverte en 1941, près du tombeau de sainte Gertrude, elle représente un serpent ailé traité dans un style expressionniste. Cette œuvre intéressante, qui décorait peut-être un chapiteau, aurait été exécutée vers la fin du VIII^{e} ou le début du IX^{e} siècle.

Du pays mosan, mais non du territoire formant aujourd'hui la Wallonie, relève l'arc triomphal en réduction qu'Eginhard avait fait exécuter dans l'or ou l'argent pour Saint-Servais de Maestricht, dont il était l'abbé laïque. Comme le rappelle Wolfgang Braunfels, cette œuvre aujourd'hui disparue, dont il subsiste deux dessins du XVII^{e} siècle, constitue la plus ancienne orfèvrerie ornée de figures que nous connaissions dans l'art médiéval.

Enfin, s'il faut en croire Johannes Ramackers, c'est dans le marbre noir de Dinant — et peut-être avec la collaboration de lapicides originaires de cette localité? — qu'aurait été gravée sur l'ordre de Charlemagne l'admirable épitaphe du pape Hadrien I^{er} († 795) à la fin du VIII^{e} siècle.

Vestiges dispersés, témoins disparus, héritage altéré : il est difficile d'élaborer une synthèse à partir d'éléments aussi discontinus. Il apparaît bien cependant que l'activité artistique à l'époque carolingienne dans les régions qui forment aujourd'hui la Wallonie ne doit être ni surestimée ni sous-estimée. C'est l'installation de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, actuellement ville-sœur de Liège et de Maestricht dans un 'pays sans frontières', qui a privé notre Meuse wallonne du bénéfice d'un âge d'or dont le centre de gravité se situe à quelques dizaines de kilomètres à peine de ses rives. Reste la consolation de penser que le souverain s'est souvenu des bords du fleuve lorsqu'il a donné le nom d'Herstelle au camp militaire installé sur la rive gauche de la Weser, dans un décor agreste, comparable en beauté à celui de la Meuse.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur l'enracinement ardennais des Carolingiens, on consultera F. ROUSSEAU, *Les Carolingiens et l'Ardenne*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique*, 5e série, t. 48, 1962, pp. 187-221. Les palais carolingiens ont fait l'objet d'études de la part de l'érudition allemande : P. CLASSEN, *Bemerkungen zur Pfalzenforschung am Mittelrhein*, A. GAUERT, *Zur Struktur und Topographie der Königspfalzen*, dans *Deutsche Königspfalzen*, t. 1, 1963, pp. 75-96 et t. 2, 1965, pp. 1-60, C. BRUHL, *Königspfalz und Bischofstadt in frankischer Zeit*, dans *Rheinische Vierteljahrsblätter*, t. 23, 1958, pp. 161-274.

Sur le palais d'Herstal, cf. A. JORIS, *Le palais carolingien d'Herstal*, dans *Le Moyen Âge*, t. 79, 1973, pp. 385-420. La résidence carolingienne de Jupille est évoquée par M. JOSSE, *Le domaine de Jupille des origines à 1297*, Bruxelles, 1966, 175 pp. in-8°. Sur les fouilles de Chèvremont, cf. J. MERTENS, dans *Vingt-cinq années de fouilles archéologiques en Belgique*, Exposition organisée par 'Pro Civitate', Bruxelles, 1972, pp. 121-123, n° 65. On trouvera des informations intéressantes sur la résidence de Theux dans H. BAIVERLIN, *Les origines et la formation du Pays de Franchimont*, mémoire de licence en histoire, Université de Liège (jury d'État), 1972, pp. 74-128.

Les églises préromanes ont fait l'objet d'un inventaire descriptif détaillé, muni d'une bibliographie et de plans, de la part du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich, sous la direction de F. OSWALD, L. SCHAEFER et H. R. SENNHAUSER: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München, 1966-1970, 3 vol. in-4°. On y trouvera tous

les éléments qui concernent les sanctuaires carolingiens implantés en Wallonie.
Sur Sainte-Gertrude de Nivelles à l'époque carolingienne, cf. Chanoine R. LEMAIRE, *Les avant-corps de Sainte-Gertrude à Nivelles*, dans *Recueil des travaux du Centre de recherches archéologiques*, t. 3, Anvers, 1942, 50 pp., in-4°. Sur Lobbes, cf. S. BRIGODE, *Les anciennes abbatiales et l'église carolingienne Saint-Ursmer de Lobbes*, dans *Annales du XXXIII^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Tournai, 1949), t. 2, Tournai, 1951, pp. 162-210. Sur l'église de Gerpinnes, cf. J. MERTENS, *Gerpinnes*, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, t. 12, 1961, pp. 151-216; S. BRIGODE, *L'église de Gerpinnes. Archéologie*, dans *Mélanges d'histoire et d'archéologie namuroises dédiés à* F. COURTOY, Namur, 1952, pp. 212-220; J. ROLAND, *L'église Saint-Michel à Gerpinnes*, Bruxelles, 1970, 31 pp. in-8° (*Archeologicum Belgii Speculum*, III). Sur l'église d'Ocquier, cf. J. MERTENS, *Recherches archéologiques dans l'église d'Ocquier*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 39, 1955, pp. 1-35. Sur l'église de Mons-lez-Liège, cf. J. PHILIPPE, *Les fouilles archéologiques du moyen âge entreprises en 1942 à l'église de Mons près de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 67, 1949-1950, pp. 401-413.
Les poésies de Sedulius, qui reflètent maint aspect de l'art carolingien, ont été éditées par L. TRAUBE, M.G.H. *Poetae Latini*, t. 3, pp. 154 et suiv., et commentées par F.-F. LEITSCHUH, *Geschichte der Karolingischen Malerei. Ihr Bilderkreis und seine Quellen*, Berlin, 1894, in-8° (surtout p. 145), H. PIRENNE, *Sedulius de Liège*, Bruxelles, 1882, in-8°, et J. PHILIPPE, *La peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales du XXXIII^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Tournai, 1949), t. 3, Tournai, 1951, pp. 596-597.
Sur le manuscrit du *Carmen Paschale* de l'autre Sedulius, on consultera J. DENUCÉ, *Catalogue des manuscrits du Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1927, n° 176 et B. BISCHOFF, *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen*, dans *Karl der Grosse*, t. 2, Düsseldorf, 1965, pp. 233-254.
Sur les manuscrits carolingiens de Stavelot, cf. A. BOUTEMY, *Le manuscrit à miniature* (à Stavelot), dans *Trésors des abbayes de Stavelot, Malmedy et dépendances*. Exposition (juillet-septembre 1965), Liège, 1965, pp. 9-14 et, du même, *Manuscrits pré-romans du pays mosan*, dans l'*Art mosan*, éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, pp. 51-70.
On lira sur l'arc de triomphe d'Eginhard les études de J. BRASSINNE, *Monuments d'art mosan disparus, II. Reliquaire d'Eginhard*, dans *Mélanges mosans*, Gembloux, 1940, pp. 101-110; Blaise de MONTESQUIOU-FESENZAC, *L'arc de triomphe d'Eginhard*, dans *Karolingische und ottonische Kunst*, Baden-Baden, 1957, pp. 43 et suiv.
Sur l'épitaphe du pape Hadrien I^er, cf. J. RAMACKERS, *Die Werkstattheimat der Grabplatte Papst Hadrians I*, dans *Römische Quartalschrift*, t. 59, 1964, pp. 36-78.

LE BAPTÊME DU CHRIST. *Partie centrale des Fonts baptismaux de Notre-Dame, église paroissiale-mère de Liège. Laiton. Entre 1107-1118. Liège, église Saint-Barthélemy. (Photo Niffle, Liège).*

III - L'ART MOSAN

Un âge d'or

L'art mosan est fils de l'eau et du feu. L'eau, c'est d'abord la Meuse, ce fleuve omniprésent dans la configuration géographique du diocèse et de la Principauté de Liège comme dans l'esprit et le souvenir de ses riverains. Au milieu du XI^e^ siècle, les chanoines de Maestricht emploient, pour se définir devant des Catalans qui les interrogent, une formule hautement significative : 'Certes, nous habitons Maestricht, mais nous buvons la Meuse'. Autrement dit, la ville qui est leur résidence importe moins que cette eau généreuse dans laquelle ils devinent, cachée mais active, la source de leurs énergies économiques et intellectuelles. Vers la même époque, un ancien écolâtre de Liège, Gozechin, trouve des accents à la fois didactiques et lyriques pour décrire le fleuve : 'Cette Meuse coule, généreuse par l'abondance des poissons qu'elle procure non seulement aux citadins mais aussi aux habitants du plat-pays; elle se prête au trafic des marchandises les plus variées et on peut l'utiliser pour toutes sortes de commodités'. Et de cette description objective, l'auteur passe à une personnification qui, à travers les réminiscences virgiliennes, traduit comme une passion charnelle à l'égard d'un être aimé et craint : 'Lorsque la Meuse assiste au banquet des dieux avec ses frères, les cours d'eau enfantés par les nuages, et qu'elle pénètre, déjà épuisée par de longs efforts, dans le palais de Junon avec le roi Eole et ses bourrasques, ce dernier la gorge de pluies et de neiges, et elle en sort complètement ivre. Rassemblant alors la masse de ses affluents comme une armée en ordre de bataille, elle se déchaîne par tout le pays en flots grondants, comme une bacchante furieuse, renversant, emportant tout sur son passage'. Mais cinq siècles plus tôt le poète Fortunat évoquait avec une sorte de tendresse l'autre aspect de ce fleuve-roi. Dans l'expression 'Mosa, dulce sonans', il y a tout à la fois la saveur sensuelle des sifflantes lorsqu'elles passent entre les lèvres, le bruissement de la brise sur la surface liquide, le clapotis des remous, le halo sonore des cloches, les sonnailles des chevaux qui tirent les convois marchands.

Le thème de l'eau. Aussi n'est-il pas étonnant de rencontrer souvent ce thème de l'eau dans l'art mosan des XI^e^ et XII^e^ siècles. Sa présence est évidemment prestigieuse dans les Fonts baptismaux de Notre-Dame de Liège, où la Meuse est assimilée au Jourdain. Dans les deux personnes de saint Jean-Baptiste et du Christ se trouvent d'ailleurs contenus les éléments primordiaux de l'art mosan — l'eau et le feu — puisque, suivant la parole du Précurseur, inscrite partiellement sur les flancs de la cuve, Jean baptise dans l'eau tandis que Jésus baptisera dans le feu.

Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, dans la symbolique des douze bœufs qui représentent les douze apôtres, 'l'élan du fleuve qui réjouit la ville sainte' désigne en même temps la Meuse et Liège, la Jérusalem céleste et le fleuve de la grâce. En outre, dans cette iconographie du baptême, l'eau n'a pas seulement cette densité qui la soulève autour

des hanches du Christ comme un élément solide : elle est sans cesse rappelée par les termes mêmes des inscriptions : 'Ici la voix du Père dit : c'est lui. Un homme le lave, l'Esprit le remplit' — 'Voici la source de la foi. Pierre lave ceux que voici, et Jean ceux que voilà' — 'Jean lave ceux-ci, ensuite il montre Celui qui enlève les crimes du monde'. Le tout couronné par la formule baptismale : *'Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti'.*

Parmi les thèmes les plus proches de cette liturgie baptismale figurent évidemment les représentations des quatre Fleuves du Paradis, le Géon, le Fison, le Tigre et l'Euphrate. On les rencontre souvent dans l'art mosan et, cela, dans les techniques les plus diverses. Un des plus beaux exemples est, sans nul doute, la plaque de métal repercé du Musée de Cluny, exécutée vers 1150-1170 et qui a dû servir de plat de reliure. Les personnifications des fleuves sont groupées autour de l'Agneau de Dieu. Ce sont des porteurs d'eau assis, le torse nu, qui, renversant leurs amphores, laissent couler un flot abondant que le métal doré colore de reflets blonds. Ils apparaissaient déjà vers 1135, dans le retable, malheureusement perdu, de Saint Remacle à Stavelot où ils faisaient pendant aux quatre symboles des Évangélistes. On les retrouve, vers 1165, sous les couleurs vives de l'émail aux coins de la couverture de l'Évangéliaire de Notger et ils agrémentent, sur le parchemin, la monumentale miniature de la Création dans le Flavius-Josèphe de Chantilly.

Une trentaine d'années plus tôt, vers 1135, un artiste inspiré par la leçon des Fonts baptismaux complète ou remanie la châsse que les chanoines de Celles-lez-Dinant avaient fait exécuter en l'honneur du patron de leur abbaye, saint Hadelin. Sur un des panneaux d'argent qui ornent un des longs côtés, se déroule une scène qui, plus que toutes les autres, illustre bien ce pouvoir que l'eau exerce dans les thèmes iconographiques de l'art mosan. La légende place un miracle obtenu par l'intermédiaire de saint Hadelin dans le Namurois, à Franchimont. Des moissonneurs travaillent dans un champ, sous un soleil

LES QUATRE FLEUVES DU PARADIS. *Cuivre gravé et doré. Liège, troisième quart du XII^e siècle. H. 22,5 cm × L. 15 cm. Paris, Musée de Cluny. (Photo A.C.L.).*

ardent. La chaleur est d'autant plus insupportable qu'ils sont totalement privés d'eau et qu'ils risquent d'être frappés d'insolation. Dans cet état de détresse, ils recourent à saint Hadelin. Celui-ci s'agenouille à même le sol, adresse au Ciel une fervente prière puis enfonce son bâton pastoral dans le sol. Aussitôt, une onde fraîche jaillit et sa force est telle qu'elle creuse déjà un lit en bordure du champ où s'entassent les gerbes de blé mûr.

L'orfèvre a choisi le moment où l'un des moissonneurs se courbe pour emplir son écuelle. Un de ses compagnons s'émerveille tandis que sa faucille brille dans le soleil. Par la vertu du double miracle de l'art et de la photographie, le bâton de saint Hadelin se

dresse phosphorescent contre le ciel plombé de chaleur. D'autres avant moi ont célébré les éclatants mérites de cette scène, tout empreinte de grâce virgilienne. Et il n'est pas jusqu'à certains détails matériels de ces Géorgiques qui ne concourent à la beauté et à l'intérêt de l'ensemble : ainsi, ce récipient au bord ouvragé; ainsi, ces gerbes épaisses et courtes qui semblent indiquer que l'on coupait très haut le blé au XIIᵉ siècle, dans cette région de Wallonie.

Mais l'eau, ce n'est pas seulement la Meuse, ce ne sont pas seulement les centaines de ruisseaux et de rivelettes qui mêlent leur chant à la grande rumeur de la nature. L'eau, c'est aussi la Sambre, le principal affluent de la Meuse qui prolonge et accentue à l'ouest la grande transversale fluviale du pays mosan et de la future Wallonie. Lorsqu'on examine l'histoire de la Sambre et de son bassin, on est tout de suite frappé par la densité et la richesse de son contenu culturel. De Lobbes à Floreffe, la rivière est un centre d'attraction économique et, par conséquent, religieux. Dès l'époque mérovingienne, l'abbaye de Lobbes affirme un rôle intellectuel que le système de l'Église impériale portera à son apogée tandis que Floreffe, à l'autre bout, étend progressivement son rayonnement, à partir de 1121, sur cinq abbayes, un prieuré, huit communautés de femmes, des hospices et des paroisses. L'activité artistique suit étroitement le destin des monastères de la Sambre : au prieuré d'Oignies, dans les abbayes de Lobbes, de Malonne, de Floreffe, miniaturistes et émailleurs, orfèvres créent des œuvres de haute qualité.

LE MIRACLE DE LA SOURCE. *Panneau de la châsse de saint Hadelin. Argent repoussé. Vers 1130-1150. Visé, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).*

Les historiens d'art ont d'ailleurs depuis longtemps noté que dans la courbe d'évolution de l'art mosan, de l'an mil à 1250, on constate un déplacement progressif des centres créatifs de la Meuse hutoise et liégeoise, vers la Sambre et jusqu'au bassin de l'Escaut, par l'intermédiaire de Nicolas de Verdun, de Jourdain de Malonne et d'Hugo d'Oignies, qui prennent la relève de la génération précédente des aînés, formée autour de Renier de Huy et de Godefroid de Huy. Il s'agit donc à la fois d'un art de Meuse et d'Entre-Sambre-et-Meuse qui préfigure, à quelques siècles de distance, les pôles artistiques de la Wallonie : Liège et le Hainaut.

Toute cette activité créatrice que l'on constate entre l'an mil et la seconde moitié du XIII^e^ siècle, a donc été rassemblée sous le terme générique d''art mosan' à partir de 1882, grâce à la perspicacité d'un archéologue français Charles de Linas, mais le substantif 'mosan' *(le Mosan que je suis)* apparaît, à ma connaissance, pour la première fois sous la plume d'Adolphe Borgnet en 1856. Ce sont les promenades le long du fleuve qui ont incité ce savoureux et savant auteur à employer le terme. Comme on le voit, le fleuve est toujours présent dans la pensée et les écrits des Namurois, des Liégeois, des Hutois, des Dinantais. Et, vers 1125, lorsque Cosmas de Prague écrit la première histoire des Tchèques, cet ancien étudiant des écoles liégeoises assimile ni plus ni moins la Meuse à sa Muse.

Le thème du feu. Mais l'art mosan est aussi fils du feu. Par ses techniques d'abord. Dans le procédé de fonte à la cire perdue, qui a été décrit au début du XII^e^ siècle par le moine Théophile et utilisé pour la création des Fonts baptismaux de Notre-Dame à la même époque, le feu agit pour calciner et fondre le cuivre, pour y mêler la calamine, pour substituer le métal en fusion à la forme de cire enduite d'argile et aboutir finalement à ce chef-d'œuvre de laiton aux colorations jaunâtres. Pour l'émaillerie, qui a fait la renommée de Godefroid de Huy et de son école entre 1145 et 1180, la pâte, formée d'oxydes et de substances vitreuses et déposée dans les cavités de la plaque de métal, ne prend son éclat et sa solidité qu'après avoir subi l'épreuve du feu. Quant aux filigranes d'or et d'argent qui font la délicatesse des ouvrages d'Hugo d'Oignies, leur soudure ornée de poussière d'or étendue à la plume n'était efficace que si elle avait été soumise à l'action de la flamme. Enfin, la niellure, qui a été intimement associée à l'émaillerie dans l'ambon de Klosterneuburg, exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun, ne peut pénétrer que par la cuisson dans les incisions pratiquées dans le métal.

Fils du feu aussi, par le choix de certains thèmes iconographiques.

Dans l'admirable retable de la Pentecôte, datable du milieu du XII^e^ siècle, des flammes de cuivre doré se tordent en masse compacte dans l'empyrée où règne le Christ. Sous la voûte du ciel terrestre formée de plaques émaillées et de cabochons aux vives couleurs, d'autres flammes, celles de l'Esprit Saint, semblent échapper aux lois de la pesanteur puisqu'elles dardent leurs pointes ardentes vers le sol en même temps qu'elles donnent naissance aux rayons lumineux qui viennent éclairer l'entendement des apôtres. Sur un des médaillons émaillés du triptyque de la Sainte Croix de la Morgan Library de New York (1154-1158), le feu se dresse comme un arbuste de corail au moment où Hélène interroge les Juifs sur l'emplacement de la Vraie Croix. Ici, le feu apparaît comme un personnage du drame au même titre que l'impératrice et que le groupe, puisqu'il est surmonté de l'inscription IGNIS, afin que nul n'en ignore.

Dans le pied de croix de Saint-Omer (1160-1175), réduction raffinée de la croix monumentale que Suger avait placée à Saint-Denis, le Feu est là, ornant le chapiteau de laiton, dans les bustes qui personnifient les quatre éléments.

Par sa destination, l'encensoir du Musée de Lille évoque évidemment les flammes et les fumées odorantes. Au sommet de ce globe de cuivre fondu et ciselé, un ange console et affermit de sa présence trois figurines qui ne sont autres que les jeunes Hébreux dans la

LA DESCENTE DU SAINT ESPRIT SUR LES APÔTRES. *Partie centrale du retable de la Pentecôte. Cuivre repoussé et doré, émail champlevé. Vers 1160-1170. Paris, Musée de Cluny. (Photo A.C.L.).*

HÉLÈNE, MÈRE DE CONSTANTIN, INTERROGEANT LES JUIFS SUR L'EMPLACEMENT DE LA VRAIE CROIX. *Médaillon du triptyque de Stavelot. Vers 1140-1150. Émail champlevé. New York, Pierpont Morgan Library. (Photo Pierpont Morgan Library, New York).*

ENCENSOIR DE RENIER. *Fonte. Vers 1160-1165. H. 16 cm. Diam. 10,4 cm. L'inscription latine déclare : 'Moi, Renier, je donne cet encensoir en signe, afin que, à l'heure de ma mort, chacun de vous m'accorde semblable sépulture, et je crois que vos prières monteront à la face du Christ comme de l'encens' (trad. d'après Anton von Euw). Lille, Palais des Beaux-Arts. (Photo Giraudon, Paris).*

GÉDÉON DEVANT LA TOISON — MOÏSE DEVANT LE BUISSON ARDENT. *Miniature de l'Évangéliaire d'Averbode. Vers 1165-1180. Suivant Louis Réau 'la toison est le sein de la Vierge ensemencé par le Saint-Esprit' et le Buisson ardent 'l'image de la Vierge qui porte en elle la flamme du Saint-Esprit sans brûler du feu charnel'. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 363, fol. 16 v°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

ÉLIE DANS LE CHAR DE FEU. *Panneau de l'ambon de Klosterneuburg (Vienne) exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun. Émail champlevé. Abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne (Autriche).*

fournaise dont l'histoire nous est contée par le prophète Daniel.

La miniature apporte, elle aussi, sa contribution à ce répertoire thématique. Un des témoignages stylistiquement les plus précieux est offert par l'illustration de l'Évangéliaire d'Averbode (1165-1180). Pour préfigurer la maternité virginale de Marie, le théologien qui a inspiré l'artiste a choisi, à côté de la toison de Gédéon, l'épisode biblique bien connu qui raconte l'apparition de Dieu à Moïse sous la forme d'un buisson ardent. Le feu s'est solidifié en forme d'amande et ne consume pas le feuillage verdoyant au milieu duquel se produit l'apparition divine.

Mais c'est sans doute Nicolas de Verdun qui, dans l'ambon de Klosterneuburg, donne au feu le maximum de puissance suggestive, grâce à l'emploi de rehauts rouges dans cette association de bleu et d'or qui confère au chef-d'œuvre son harmonie chromatique. Le char de feu d'Elie, la Descente du Saint-Esprit, l'apparition de Dieu à Moïse sur le Mont Sinaï, sont autant d'occasions de mêler les flammes à l'éclat velouté des émaux de base. Le texte même, qui sert de commentaire, insiste d'ailleurs sur cette incandescence : *Helias in curru igneo, Ignea lex digne Moysim succendit igne* (Elie dans son char de feu — la Loi de feu enflamme Moïse de son feu).

Tout au long de son histoire et de son évolution, l'art mosan transportera à travers ses créations les reflets glauques des eaux sacrées et l'ardeur compacte de la flamme.

Après avoir indiqué ces constantes iconographiques et techniques, il convient maintenant de retracer cette histoire et cette évolution, tout au moins dans leurs lignes générales.

UNE PRISE DE CONSCIENCE

De l'*Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège* à l'*Exposition Rhin-Meuse*, que de chemin parcouru en quatre-vingt-dix ans! Le catalogue de la manifestation de 1881 indique

sur la couverture que l'exposition a lieu à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance nationale, et le règlement liminaire précise que 'le but de l'exposition est de réunir tous les objets dont le travail pourra faire connaître le développement des arts dans l'ancien pays de Liège'. On est donc parti d'une optique 'principautaire', car on a bien soin d'insister à l'article 5 sur le fait que l'exposition ne comprend que 'des objets de fabrication liégeoise ... antérieurs à la réunion de la principauté à la France'.

Mais cette volonté régionaliste ne pouvait évidemment s'exprimer que dans le cadre de l'unité nationale. Dans son introduction historique, Joseph Demarteau n'hésite pas à déclarer que Jérusalem a été conquise 'par le sang belge et l'or liégeois'. Du point de vue de l'art, le même auteur établit un bilan qui consacre l'existence d'un art original même s'il n'est pas encore nommé. Notons, cependant, que le chanoine Reusens, même s'il évoque la propagation du goût de l'orfèvrerie en Belgique, dès les premières années du XI^e^ siècle, emploie l'expression 'émaux mosans' pour caractériser une production qui, selon lui, ne constitue d'ailleurs qu'une variété des émaux rhénans. C'est sans nul doute ce passage qui a inspiré Charles de Linas lorsqu'il utilisera, en 1882, le terme d''art mosan' dans *'L'Art et l'industrie dans la région de la Meuse belge'* pour désigner une création spécifique que ses devanciers rattachaient à 'l'orfèvrerie belge', sans aucun correctif régional.

C'est également à l'occasion d'un nouvel anniversaire de l'indépendance nationale — le 75^e^ —, et sous la même appellation d'*Art ancien au Pays de Liège* que s'ouvre en 1905 une exposition qui prend le relais de la précédente. Dans le catalogue, Godefroid Kurth rédige une introduction historique dans laquelle il rappelle que 'ce petit État (liégeois) a même eu son art national : le travail des métaux'. Quant à Joseph Demarteau, il a assimilé les leçons du chanoine Reusens et de Charles de Linas. C'est pourquoi il tient à poser la question : 'Qu'entendra-t-on ici par *art mosan* ou *art liégeois*?' Il y répond en ces termes : 'Celui qui s'est développé sur les bords de la Meuse, dans ce diocèse et dans cette principauté, différents l'un de l'autre par leur étendue, par leurs frontières, par leurs enclaves, mais placés sous l'autorité religieuse ou politique du même chef, et dont Liège fut à la fois le centre constant, la ville épiscopale et la capitale princière'. Et il conclut de manière significative : 'Dans ce passé, plongent les racines de tout ce qui s'épanouit aujourd'hui au soleil des bords mosans ... Notre passé est assez beau pour que nous gardions pleine confiance en l'avenir : Wallons ou Flamands, conservateurs traditionnels des principes chrétiens qui ont créé, élevé, soutenu l'art de nos pères, travailleurs modernes épris du progrès nous portons tous, jusque dans le sang de nos veines, assez d'éléments de conservation et d'initiative pour vivre notre vie propre : ne redoutons que ce qui pourrait donner ouverture à ces divisions sauvages, au renouvellement de ces invasions de l'étranger dont nous avons tant pâti autrefois : restons nous-mêmes et restons unis!'

Paroles doublement prophétiques et révélatrices neuf ans avant la guerre mondiale et sept ans avant la Lettre au Roi de Jules Destrée! Entretemps, le volumineux ouvrage d'Otto von Falke et de Heinrich Frauberger, paru en 1902, avait affermi l'existence d'un art typiquement mosan de l'orfèvrerie. Aussi est-ce avec la certitude d'être compris que Joseph Brassinne pouvait donner comme titre 'L'art mosan' à l'ouvrage posthume et monumental de Jules Helbig. Celui-ci s'était d'ailleurs expliqué très clairement sur le choix de ce terme. Il écrit, sans que nous puissions adhérer totalement aux idées qu'il exprime : 'L'art n'est que la manifestation du génie et de l'esprit d'une nation. C'est peut-être son expression la plus délicate, la plus sincère, la plus gracieuse. C'est une sorte de langue universelle qui a des idiomes divers, mais qui tous expriment des sentiments, des pensées, répondant au caractère même d'une race et d'un peuple. C'est ainsi que nous comprenons le caractère de l'art mosan. L'art mosan que nous nous proposons d'étudier, par un fait étrange, pendant

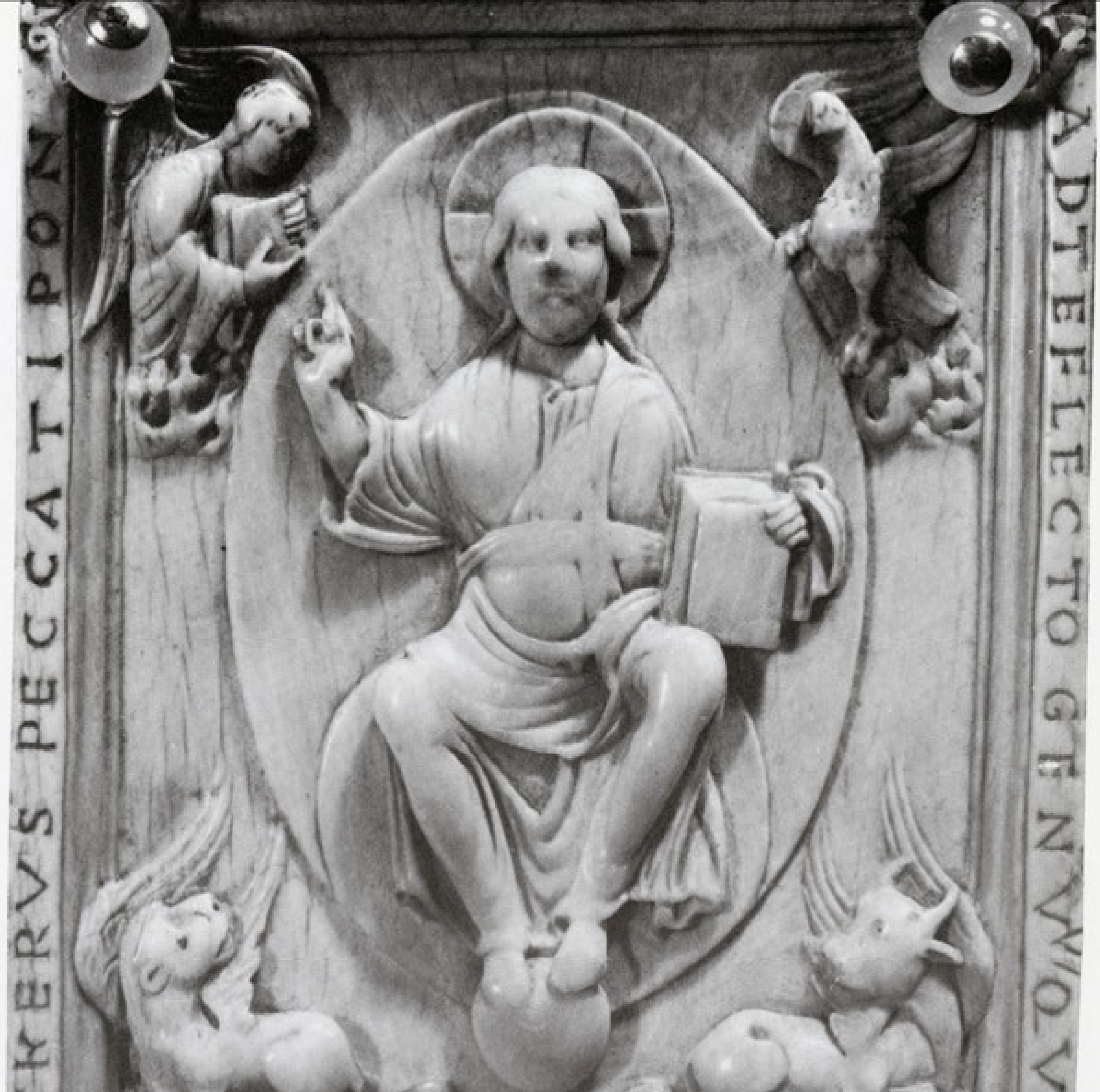
longtemps n'a pas eu dans l'histoire des beaux-arts, droit de cité. Il n'a pas été admis dans les traditions des écrivains d'art qu'il y ait un art mosan. C'est un savant français, décédé il y a peu d'années, Charles de Linas, qui a été le premier, je crois, à faire admettre le mot et à étudier la chose ... Il se servit du mot comme d'une expression toute naturelle et ne sollicita nullement du public un brevet d'invention. Assurément cet art existait; ses produits existaient; ils étaient là, multiples, riches, brillants, monuments du travail d'une suite de siècles; le mérite des artistes qui les ont créés est incontestable: ils sont dignes d'admiration et d'étude'.

Ces propos enthousiastes furent repris en 1909 avec force et avec plus de rigueur scientifique par Marcel Laurent, fondateur de l'enseignement de l'histoire de l'art médiéval à l'Université de Liège. Selon lui, grâce aux travaux de Jules Helbig et de von Falke, 'il ressort qu'au moyen âge, l'originalité mosane fut bien plus grande qu'on ne le pensait ... Il apparaît que le pays meusien ne fut point tant tributaire, mais qu'aux frontières de l'Empire, avec sa double population latinisée ou restée germanique, le long d'un fleuve qui reflétait à la fois les influences gallo-romaines et les traditions barbares, il eut au moins jusqu'à l'époque gothique une originalité qui tenait également à la qualité du métier et aux particularités de la conception'.

Ce qui frappe dans cette étude où le savant archéologue traçait des voies fécondes de recherche, c'est d'une part l'utilisation de plus en plus fréquente du terme 'wallon' appliqué aux grands artistes mosans, et d'autre part, une limitation de plus en plus nette de l'aire chronologique de l'art mosan au moyen âge, du X^{e} siècle à la période gothique, alors que ses devanciers avaient prolongé l'extension de l'art mosan jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

La guerre de 1914-1918 vint provisoirement interrompre cette prise de conscience d'une originalité artistique de la vallée de la Meuse moyenne. Elle reprit à l'occasion d'une nouvelle exposition, qui se situait nettement sous le signe de l'amitié franco-liégeoise. Cette manifestation eut lieu à Paris en 1924 et s'intitulait comme les précédentes : *L'Art ancien au Pays de Liège*. A lire la belle introduction rédigée par Marcel Laurent, on s'aperçoit que les années de guerre lui ont permis de mûrir et de préciser sa pensée. En rappelant le caractère mi-wallon, mi-flamand de l'ancienne Principauté de Liège, le savant historien, corrigeant sur ce point Jules Helbig, a soin d'insister sur le fait que 'on ne voit pas, au demeurant, que la dualité des races ait exercé sur la production artistique du pays une notable influence, du moins pendant le moyen âge'. Pour lui, 'l'effort est collectif, de tendance unanime'. Dans cette harmonie préétablie, on ne peut pas ne pas percevoir, sous la plume de Marcel Laurent, l'influence d'un patriotisme belge renaissant après la victoire de 1918, au moment où il est normal que l'on fasse la part égale à ce qui est wallon et à ce qui est flamand. Cependant, lorsqu'on relit, dans la même introduction, le chapitre relatif à l'art mosan, on s'aperçoit que tous les exemples cités — à l'exception de Verdun et de Maestricht — appartiennent à la Meuse wallonne. Un peu plus loin, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena et le chanoine Joseph Coenen unissent leurs efforts et leur érudition pour affiner la spécificité de l'art mosan, déjà cernée par Marcel Laurent. Pour eux, l'art mosan naît avec l'Ivoire de Notger, à la fin du X^{e} siècle, et il perd ses caractères propres lorsqu'apparaît, entre 1272-1298, la châsse française de Sainte-Gertrude de Nivelles. La génération postérieure des savants et des chercheurs adoptera ce cadre chronologique cohérent comme elle choisira, pour le même art mosan, une extension géographique axée fortement sur la Meuse, le bassin de son cours moyen limité en amont par la localité lorraine de Verdun et, en aval, par la ville aujourd'hui hollandaise de Maestricht, mais appartenant jadis au diocèse de Liège et, par moitié, à sa principauté.

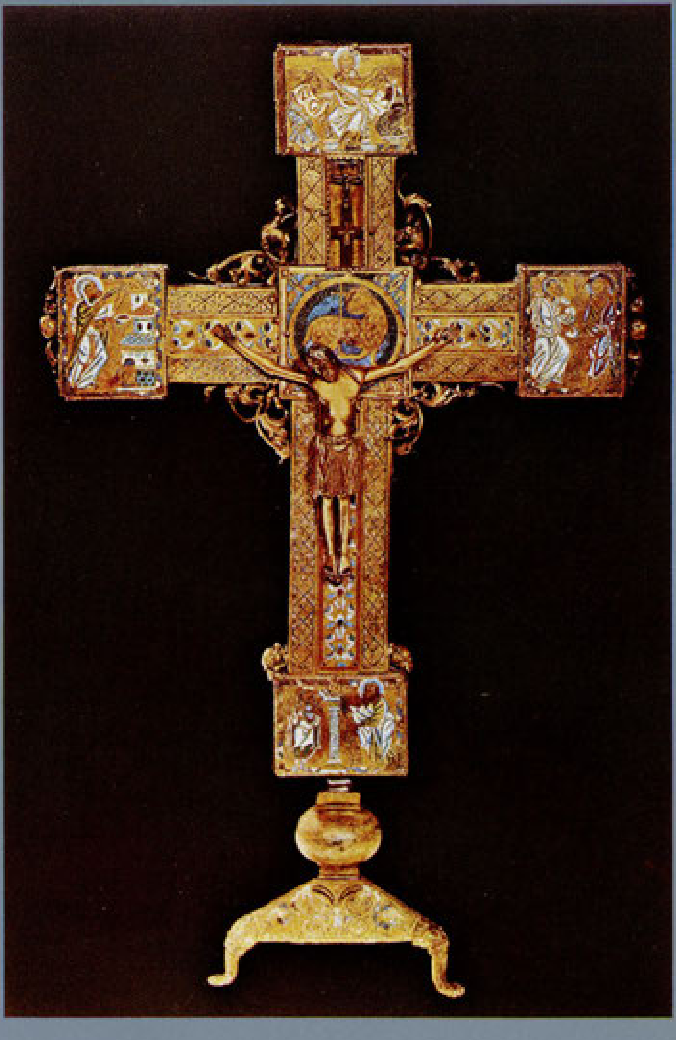
La célébration du centenaire de l'indépendance nationale vit éclore à Liège, en 1930, une exposition calquée sur les précédentes,



L'ÉVÊQUE DE LIÈGE NOTGER AGENOUILLÉ AUX PIEDS DU CHRIST SIÉGEANT EN MAJESTÉ.
Ivoire. H. 19 cm × L. 11 cm. Vers 980-1000. Liège, Musée Curtius. (Photo A.C.L.).

non seulement par le choix des œuvres rassemblées mais aussi par son titre. Dans ce dernier cependant, à la dénomination traditionnelle *'L'Art de l'Ancien Pays de Liège'*, on ajoute *'et des anciens Arts wallons'*. Par rapport à ceux qui l'avaient précédé, le catalogue de 1930 marque un recul : aucun avant-propos ne vient commenter la sélection des objets rassemblés. Joseph Brassinne signe une courte introduction générale où il justifie notamment le titre de cette manifestation :
'Il serait erroné de croire que ces appellations : art flamand, d'une part, art wallon, d'autre part, répondent à une réalité concrète ... (La frontière linguistique) n'a jamais plus divisé les régions où les diverses formes de l'art se sont épanouies que les principautés nées du démembrement de l'empire carolingien. Si l'art des Flandres et du Brabant peut revendiquer comme ses fiefs certaines régions de Wallonie, il ne pourrait prétendre que son hégémonie se serait exercée sur la province actuelle du Limbourg ... En rapports constants avec sa capitale, les diverses contrées de la Principauté de Liège lui envoyaient leurs artistes, comme elles en subissaient l'influence, et ces échanges perpétuels ont conféré à l'art de l'ancien Pays de Liège une physionomie bien particulière. Une appellation tirée du fleuve qui traverse tout l'Est de la Belgique, appellation aujourd'hui consacrée, convient admirablement à cet art mosan, harmonieux mélange du génie wallon et du génie flamand'.

Héritière naturelle de ses devancières la triple Exposition de Liège, Paris, Rotterdam organisée en 1951-1952 revêtit un tout autre caractère. Par son titre d'abord : c'est la première fois qu'une manifestation culturelle utilisait le titre *Art mosan et Arts anciens du Pays de Liège*. Par son esprit ensuite. Sous l'impulsion vigoureuse et lucide de Jean Lejeune, l'exposition s'articule suivant deux grandes périodes de l'histoire liégeoise : l'âge du diocèse, à quoi correspond l'art mosan, de la fin du X^e^ siècle au milieu du XIII^e^, l'âge de la principauté, dans lequel s'inscrivent les arts anciens du Pays de Liège, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. De fait, 'tant que les évêques de l'Église liégeoise ont pu maintenir une certaine cohésion dans le diocèse, que traversait et qu'unissait la Meuse, l'expression d'*art mosan* peut géographiquement convenir ... Mais serait-il prudent de l'employer encore lorsque le diocèse s'est définitivement fragmenté en pays qui subissent et créent leur destin particulier? ... Comment dès lors, réserver à Liège et à son pays l'exclusivité de l'art mosan?'
On ne pouvait mieux dire. De son côté, François Masai tentait de mieux situer l'appellation de style ou d'art mosan, par des exemples pris dans le domaine de la miniature. 'Par le va-et-vient perpétuel, entre maisons d'une même congrégation, de personnes, d'idées et de livres, les vieilles frontières ecclésiastiques s'effacent, d'autres unités historiques — donc archéologiques — les supplantent ou, du moins, s'y superposent ... Quand on parle de livres mosans, il faut distinguer soigneusement entre une acception purement géographique (le livre réalisé dans un scriptorium de la région mosane), et le sens stylistique. S'il est indubitable que certains livres de luxe du diocèse se distinguent par un style particulier — lequel en raison du lieu de production mérite bien d'être qualifié de mosan — il serait dangereux d'en induire que tout livre exécuté dans la région mosane est, en ce sens, un témoin du style mosan'.
Il était légitime que cette vaste exposition qui exaltait le rôle de la Meuse se transportât à Rotterdam, où le fleuve se jette dans la mer, et en France où ce dernier prend naissance. A Paris, cette manifestation, d'un caractère nouveau, provoqua un très vif intérêt, qui se prolongea lors d'un Colloque en février 1952. Dans une alerte préface, Lucien Febvre affirma tout uniment : 'Des temps carolingiens jusqu'au milieu du XII^e^ siècle, il n'y eut guère en Europe occidentale de foyer d'art plus brillant que le foyer mosan'. Probablement entraîné par cet enthousiasme, un érudit d'habitude plus circonspect et plus clairvoyant, Elie Lambert, inséra dans le programme des communications un exposé sur la



RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX. *Vers 1181. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Cuivre gravé, champlevé, émaillé et doré. H. 0m.285 × L. 0m.220. 'A toi, Tongres, Liège donne en gage d'amour ce signe du Sauveur, bois pour tous vénérable.'. Cette inscription, placée le plus près de la relique, prouve que ce précieux reliquaire a été exécuté en réparation des pertes que Gérard, comte de Looz, avait fait subir à Tongres en 1180.*

CROIX-RELIQUAIRE. *Vers 1160-1175. Londres, Victoria and Albert Museum. Cuivre gravé, émaillé et doré. H. 0m.665 × L. 0m.415. Cette œuvre contient les principaux symboles typologiques du sacrifice du Christ: le Serpent d'Airain, la veuve de Sarepta, l'inscription du* Tau, *et l'Agneau divin, le tout surmonté par la bénédiction de Jacob à Benjamin et Manassé.*

chronologie de la cathédrale de Tournai qui laissait supposer que cet excellent historien de l'art n'avait pas compris la distinction essentielle entre art scaldien et mosan.

Plus perspicaces, les Polonais connaissaient bien, grâce aux travaux de Marian Morelowski, ce que l'art de la vallée de la Meuse moyenne avait apporté à leur pays aux XI[e] et XII[e] siècles. La présence de deux dignitaires ecclésiastiques originaires de Malonne sur les sièges épiscopaux de Plock et de Wroclaw au XII[e] siècle ne constituait qu'un des aspects de cette pénétration pacifique. Meurtris par la guerre, il était, d'autre part, normal que les historiens polonais insistent sur l'importance de cette implantation romane et wallonne pour faire pièce à la colonisation germanique abhorrée. C'est dans ce climat d'amitié culturelle que le gouvernement de la République populaire de Pologne prit l'initiative de remettre solennellement à la Ville de Liège, en 1955, le moulage de la porte de Gniezno, dans l'encadrement duquel on décèle, en effet, des traces évidentes de l'influence mosane.

Les expositions de 1951-1952 portaient donc leurs fruits. Elles avaient, en outre, rapproché deux savants dont la compétence était complémentaire. Jean Lejeune et Hermann Schnitzler conçurent très tôt le projet d'organiser une confrontation de l'art mosan avec l'art rhénan. Mais ce n'est qu'en 1972 que ce souhait put être réalisé grâce à l'équipe des conservateurs du Schnütgen-Museum de Cologne, animée par le professeur Anton Legner. Il est inutile d'insister sur l'importance didactique de cette grandiose manifestation qui attira les foules à Cologne et à Bruxelles : elle permit de faire le point de nos connaissances sur les relations artistiques entre le Rhin et la Meuse du IX[e] au XV[e] siècle et d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches. Ainsi que l'a suggéré Marcel Durliat, une autre confrontation devrait avoir lieu, qui établirait les connexions de l'art mosan avec l'art français. En attendant, les autorités italiennes ont accueilli, en 1973, à Rome et à Milan, une exposition des *Tesori dell'arte mosana*. Si les rédacteurs du catalogue ont été trop souvent trahis par les défaillances de la typographie, ils ont eu la satisfaction de contribuer à faire mieux apprécier une province artistique trop peu connue des Romains mais familière aux Milanais.

Cette revue, forcément très rapide, des manifestations qui se sont déroulées de 1881 à 1973 fait apparaître une prise de conscience progressive de l'originalité de l'art mosan et des liens étroits qui l'unissent aux provinces limitrophes de l'art roman. Dans le domaine de l'édition, il faut signaler la publication d'un ouvrage collectif en 1961, mais qui n'incluait pas l'architecture. Si les exemplaires hors-commerce portent bien le titre d'*art mosan,* la page de couverture des autres ne parle que de l'*Art roman dans la Vallée de la Meuse*. Cette nuance est significative : elle montre que, pour certains éditeurs, le label 'art mosan' ne paraissait pas encore rentable. Le beau petit volume que Félix Rousseau a publié en 1942 et 1970 n'a pas eu besoin de ce subterfuge. On y trouve, expliqué de façon nette et précise, ce que contient et signifie l'art mosan. Son extension géographique couvre l'ancien diocèse de Liège, ses limites chronologiques s'étendent de la seconde moitié du IX[e] siècle au dernier quart du XIII[e], sa période de splendeur correspond à l'apogée du système politique de l'Église impériale. On peut ajouter que, dans leur écrasante majorité, les centres de mécénat et de diffusion artistique se situent dans la partie romane du diocèse. L'art mosan prépare donc lointainement l'art wallon des Temps modernes, comme il précède la magnifique floraison de l'art flamand. Nous allons maintenant en suivre le destin.

UNE ÉVOLUTION

Aux origines de l'art mosan, vers 980, se place un chef-d'œuvre : l'*Ivoire de Notger*. Il symbolise, dans des dimensions réduites, deux caractéristiques fondamentales de l'art mosan, qui est d'être à la fois d'Église et d'Empire. La dynastie ottonienne a jeté les bases d'un système qui consiste à placer à la

L'ÉVANGÉLISTE MATTHIEU. *Miniature de l'Évangéliaire de Saint-Laurent de Liège. H. 33 cm × L. 26 cm. Liège, deuxième quart du XIe siècle. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 18383, fol. 84 v°.*

tête des évêchés des dignitaires totalement voués à sa cause, exécuteurs fidèles et quelquefois rigoureux de sa volonté. L'évêque Notger est un de ceux-là. On le saisit cependant ici dans une attitude d'humilité, agenouillé à la fois devant la divinité entourée du tétramorphe et un sanctuaire que l'on peut identifier avec l'église paroissiale de Saint-Adalbert, dépendant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste de Liège. La comparaison faite par Suzanne Collon-Gevaert avec une miniature représentant l'évêque Bernward d'Hildesheim, contemporain de Notger, justifie cette interprétation, d'autant plus vraisemblable que l'évêque tient en main un rouleau de parchemin qui doit correspondre à la charte de fondation du sanctuaire. Par l'ample douceur de ses volumes, l'œuvre a tous les caractères du style ottonien vers l'an mil, un style ottonien qui puise largement dans le trésor des formules carolingiennes. L'*Ivoire des Trois Résurrections* (Liège, vers 1030-1050) sacrifie plus à l'anecdote, une anecdote admirablement mise en page grâce aux éléments architectoniques et végétaux du décor. A la même époque, le somptueux *Évangéliaire* de Saint-Laurent de Liège est orné de miniatures dues à deux artistes qui, à travers les différences de manière, se conforment au canon ottonien. L'un schématise l'anatomie et le drapé, l'autre, en soulignant fortement les plis et les ombres, rivalise avec un travail d'orfèvrerie. Tous les deux impriment à leurs œuvres un accent à la fois majestueux et expressionniste. De son côté, l'auteur du frontispice du *Grégoire de Nazianze* de Stavelot (vers 1020-1030) exploite avec maîtrise les ressources d'un dramatisme qui fait du feuillet de parchemin où s'inscrit son dessin comme une scène de théâtre, où la terre et le ciel se rejoignent dans un dialogue tendu et passionné.

A la fin du XIe siècle, le *Christ en majesté* de la *Bible monumentale* de Stavelot va puiser son étonnant pouvoir de suggestion dans une tradition ottonienne où les influences byzantines sont dominantes. Et l'on arrive ainsi, par étapes progressives, au miracle préparé par un siècle de maturation artistique, aux *Fonts*

LE CHRIST EN MAJESTÉ. *Miniature de la Bible de Stavelot. H. 58 cm × L. 38 cm. Stavelot, 1097. Londres, British Museum, Add. ms. 28106-07.*

CHEF-RELIQUAIRE DU PAPE ALEXANDRE. *Argent repoussé et en partie doré, émail champlevé, perles et pierreries, bronze. H. 44,5 × L. 23,5 cm. Stavelot, 1145. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire. (Photo A.C.L.).*

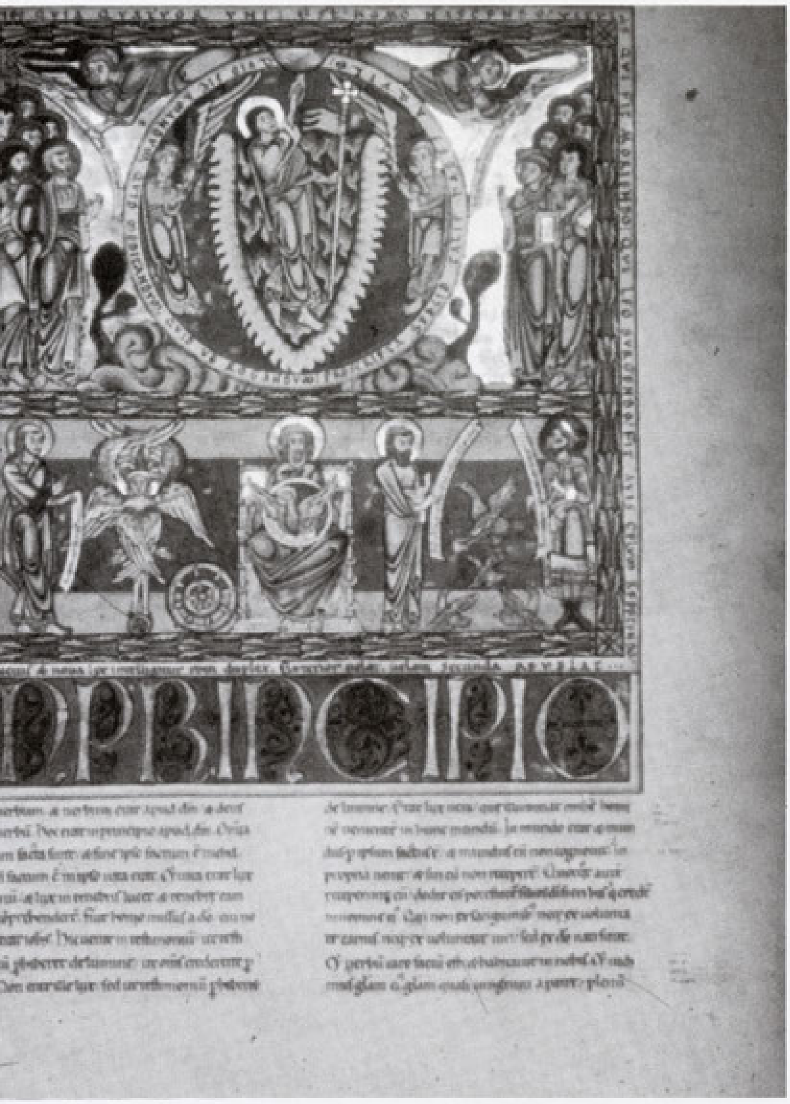
DESSIN DU RETABLE DE SAINT REMACLE À STAVELOT. *H. 1m,05 × L. 1m,05. XVII^e siècle (reproduisant une œuvre datable de 1135-1150). Ce chef-d'œuvre de l'art mosan, dont il ne reste que deux médaillons et des fragments d'inscription, a été commandé pour l'abbaye de Stavelot par Wibald (1130-1158). Bruxelles, Archives générales du royaume (Dépôt des Archives de l'État à Liège). (Photo A.C.L.).*

baptismaux de Notre-Dame, église paroissiale-mère de Liège. Cependant, même si l'on perçoit que l'œuvre est le résultat logique et merveilleux d'un effort séculaire, elle continue d'étonner par son caractère d'exception. Lorsqu'on a célébré la virtuosité technique qui préside à l'exécution de l'œuvre, l'harmonie de ses proportions, le classicisme de son style, on a tout dit et on n'a rien dit. Il faut encore souligner l'extraordinaire richesse de son programme iconographique, l'assimilation des influences antiques et byzantines, la beauté de l'épigraphie, le rythme aéré des compositions, la perfection et la souplesse des formes qui laissent loin derrière elles celles des chefs-d'œuvre, pourtant représentatifs, de la même époque. Aussi n'est-il pas étonnant que les historiens d'art français aient contesté une datation précoce de l'œuvre. De Robert de Lasteyrie en 1929 à Marcel Durliat en 1973, leur scepticisme s'exprime nettement, malgré les mises au point objectives de Marcel Laurent. Il ne peut y avoir cependant, n'en déplaise au savant spécialiste de l'art méridional, de 'révision déchirante'. En effet, la datation inscrite dans la période de 1107 à 1118 est fermement attestée par une source contemporaine dont on n'a aucune raison de suspecter le témoignage. Quant à l'auteur, son identité, révélée par la *Chronique de 1402*, est confirmée par une mention contenue dans une charte épiscopale de 1125 : il s'agit de l'orfèvre Renier de Huy, qui place ainsi son nom au premier rang de la lignée des grands orfèvres mosans.

La leçon de ce génie artistique se prolongera dans d'autres œuvres monumentales : le *Retable de la Pentecôte* du Musée de Cluny, la *châsse de saint Hadelin*, datable des environs de 1135-1150.

Peu après cette date, un autre grand orfèvre manifeste une activité tellement débordante qu'on ne peut lui attribuer la paternité de toutes les œuvres où l'on reconnaît la marque de son style. Godefroid de Huy est très probablement cet orfèvre G. avec qui Wibald, abbé de Stavelot et conseiller des souverains germa-

TRIPTYQUE-RELIQUAIRE DE LA SAINTE-CROIX. *Argent repoussé et estampé, bronze, émail champlevé. H. 13,6 cm × L. 54,8 cm. Liège, vers 1160-1170. Cette œuvre vient d'être magistralement restaurée par les soins de l'Institut royal du Patrimoine artistique. Liège, église Saint-Croix.*



LA TRANSFIGURATION. *Miniature de la Bible de Floreffe. H. 47,5 cm × L. 33,2 cm. Vers 1150-1170. Ce chef-d'œuvre de la miniature mosane est superbement illustré de miniatures dont la richesse iconographique et la densité spirituelle sont exceptionnelles. Londres, British Museum, Add. ms. 17737-38.*

PIED DE CROIX. *Bronze fondu doré, émail champlevé. H. 31,5 cm × L. 29,5 cm. Vers 1170. Il constitue la réduction de la croix monumentale que Suger, abbé de Saint-Denis († 1151) avait commandée à des artistes mosans. Saint-Omer, Musée de la Ville. (Photo A.C.L.).*

niques, entretenait une correspondance empreinte de familiarité. Marie-Madeleine Gauthier, qui a suivi la carrière de l'orfèvre de 1145, date de sa première œuvre connue, à sa mort en 1174, a résumé en termes excellents le style qui doit être celui de Godefroid de Huy, à travers le triptyque de la Morgan Library de New York :

'La concision du style, la densité et la clarté des formes circonscrites dans les médaillons émaillés annoncent un maître. Sa palette, éclatante et suave pourtant, se distingue par un beau grenat transparent ... Dans l'ivresse de la couleur contrôlée par la ligne éclate le génie d'un artiste jeune, en pleine possession de moyens exceptionnels'.

Par rapport à Renier de Huy, Godefroid introduit, en effet, à profusion le chatoiement des émaux dans les reflets du métal. Le *chef-reliquaire du pape Alexandre*, le *retable de saint Remacle*, le *bras-reliquaire de Charlemagne*, le *triptyque de la Vraie Croix* de Liège sont autant d'œuvres de qualité où l'on peut reconnaître la main souveraine de l'orfèvre. De son rayonnement, son école ou son atelier participent le *Pied de Croix de Saint-Omer*, les plaques du Louvre et du Musée de Nantes, le *parement de Croix* du British Museum, la plaque de la *Pentecôte* des Cloisters à New York. En marge de cette filiation directe prennent place des ateliers tributaires de l'influence de Godefroid de Huy tout en mettant en œuvre un accent personnel : ainsi l'autel portatif exécuté, comme les œuvres principales de Godefroid, pour l'abbaye de Stavelot.

En même temps que l'émaillerie mosane se développe, et gagne le marché international où elle concurrence et 'surclasse' — c'est le terme même de Marie-Madeleine Gauthier — l'émaillerie limousine sur le plan artistique, les miniaturistes décorent les livres liturgiques des établissements ecclésiastiques mosans suivant des procédés qui sont étroitement apparentés à ceux de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. Cette interdépendance des techniques est tellement forte, entre 1150 et 1180, qu'on a pu supposer, à la suite de François Masai, que des orfèvres avaient pu exécuter eux-mêmes

APPARITION DE L'ANGE À SAINT JOSEPH — RETOUR D'ÉGYPTE. *Miniature d'un fragment de Psautier mosan. H. 24,9 cm × L. 15,2 cm. Vers 1150-1170. Ces feuillets nous offrent une succession d'images ayant pour thème l'Ancien et le Nouveau Testament. Leur style est comparable à celui d'autres œuvres mosanes comme le vitrail de Châlons-sur-Marne, l'autel portatif de Stavelot, le retable de saint Remacle à Stavelot, la châsse de saint Hadelin. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 78 A 6.*

l'illustration de ces manuscrits au gré des commandes de grandes abbayes ou permettre à des miniaturistes l'utilisation de modèles élaborés par eux. L'influence conjuguée du travail du métal et de l'émaillerie est visible dans la monumentale *Bible de Floreffe* (vers 1150-1170) en deux volumes, qui groupe autour d'elle le *feuillet Wittert*, l'*Évangéliaire d'Averbode*, le *petit Évangéliaire de la Bibliothèque royale de Belgique*, le *feuillet du South Kensington Museum de Londres*, les *Sermons de saint Bernard et de Guerric de Tournai* (vers 1160-1170). Ce dernier manuscrit, qui contient une vie de saint Monon, patron du chapitre ardennais de Nassogne, peut servir de lien avec les illustrations nombreuses des *Dialogues de saint Grégoire*, de la Bibliothèque royale de Belgique, à la verve anecdotique inépuisable, ainsi qu'avec le *Psautier mosan* du Kupferstichkabinet de Berlin. J'ai dit ailleurs que ce fragment constituait, en quelque sorte, le commun dénominateur des œuvres mosanes les plus représentatives, qu'elles appartiennent aux arts du métal ou à la technique picturale; d'autre part, il se situe, par son style, à mi-chemin entre Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun.

Plus peut-être que celui de Renier ou de Godefroid de Huy, le nom de Nicolas de Verdun a une audience internationale. Cette réputation, le troisième grand orfèvre mosan la doit au fait que sa première œuvre datée se trouve dans les faubourgs de Vienne, sa dernière châsse à Tournai, et que l'on a cru pouvoir déceler les traces de sa collaboration dans la châsse des Rois Mages à Cologne. Il

AMBON DE KLOSTERNEUBURG. *Plaques de cuivre décorées d'émaux champlevés. Cet ensemble, achevé par Nicolas de Verdun en 1181, a été transformé en retable au XIV^e siècle. (Photo Schnütgen-Museum, Cologne).*

faut aller à l'abbaye de Klosterneuburg, s'engager dans son cloître obscur et déboucher soudain dans une salle inondée de lumière pour percevoir l'extraordinaire rayonnement de l'ambon que l'orfèvre venu de Lorraine a exécuté en 1181, dans des harmonies d'or et d'azur rehaussé de flammes et de sang. Outre leur intérêt esthétique, ces panneaux émaillés nous offrent un programme théologique d'une extraordinaire ampleur puisqu'il rassemble la représentation d'épisodes mystérieusement associés avant la Loi, sous la Loi, et sous la Grâce. Quant à la châsse de Tournai, achevée en 1205, elle annonce déjà la grande statuaire du XIII^e^ siècle. Avec Nicolas de Verdun, l'art mosan s'engage résolument dans les voies du gothique universel en même temps qu'il pénètre de son style l'art scaldien. De fait, on l'a déjà souligné, depuis l'an mil jusqu'au début du XIII^e^ siècle, on constate un glissement géographique à l'intérieur même de l'art mosan. Jusqu'aux environs de 1180, la production est fortement centrée sur Liège, Huy, leurs prolongements hesbignons, namurois ou ardennais, représentés par les grandes abbayes qui exercent un mécénat actif. Vers la fin du XII^e^ siècle, le pôle se déplace vers l'Ouest, vers la Sambre, grâce, entre autres, à l'action de la maison comtale de Hainaut.

Hugo d'Oignies, le quatrième et dernier des grands orfèvres mosans, est un homme d'Entre-Sambre-et-Meuse. Exceptionnellement doué, il 'chante Dieu par son art' et dédaigne résolument les effets monumentaux pour se livrer tout entier à une imagination décorative qui courbe les rinceaux, mêle les filigranes délicats, multiplie les guillochages, avec une éblouissante virtuosité. Aux extrêmes de son art se situent la coupe aux lignes pures et dépouillées du *calice de Gilles de Walcourt* (vers 1228-1230) et la bordure des plats de l'*Évangéliaire* datable de la même période. Entre les deux, se situent les phylactères au revers desquels l'artiste a creusé les figures dont les souples draperies ont déjà le style de celles de Villard de Honnecourt, de Chartres et d'Amiens.

CALICE DE GILLES DE WALCOURT. *Argent doré et niellé. H. 19 cm × L. 15 cm. Vers 1228-1230. C'est pour son frère Gilles de Walcourt qu'Hugo d'Oignies a exécuté ce calice dont le pied est orné des figures niellées du Christ, de la Vierge, de saint Jean l'Évangéliste, de saint Jean Baptiste et de six apôtres. Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame.*

L'orfèvrerie mosane poursuit d'ailleurs sa courbe vers la France. On le voit bien à la châsse de saint Georges et sainte Ode d'Amay (entre 1230-1245), à celle de saint Eleuthère de Tournai (1247), au polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix de Floreffe (après 1254) et même à la châsse de saint Remacle de Stavelot, qui, vers 1270, conjugue l'héritage mosan avec l'influence germanique et le style français. Ce dernier sera définitivement victorieux avec la précieuse châsse de Sainte-

LE BAPTÊME DU CHRIST. *Détail de la châsse de Notre-Dame de Tournai, achevée en 1205 par Nicolas de Verdun. Argent repoussé et doré. Comme l'a observé Hermann Schnitzler, cette œuvre annonce directement la sculpture des grandes cathédrales françaises de Chartres et d'Amiens. Tournai, cathédrale. (Photo A.C.L.).*

TÊTE DE SAINT-JACQUES. *Détail de la châsse de Stavelot. Vers 1270. Certains éléments de cette œuvre ont une noblesse qui reflète encore la grande tradition de l'art mosan. Stavelot, basilique. (Photo A.C.L.).*

Gertrude de Nivelles, dont les sculptures et reliefs aujourd'hui mutilés sont une des plus belles fleurs du gothique français, à travers l'art raffiné de Jacquemon de Nivelles, de Colars de Douai et de Jacquemon d'Anchin, qui la firent épanouir entre 1272 et 1298.
Les chapitres suivants évoqueront d'autres aspects fondamentaux de l'art mosan. C'est en me souvenant de la belle affiche des expositions de Rome et de Milan, reproduisant un médaillon émaillé du trésor de la collégiale de Huy, que j'ai voulu planter l'Arbre de Vie de l'art mosan sur une terre qui va devenir, quelque temps plus tard, la terre de Wallonie.

Jacques STIENNON

ÉVANGÉLIAIRE DE HUGO D'OIGNIES. *Argent, partiellement doré, repoussé, estampé et gravé, filigranes et pierreries. Vers 1228-1230. Les plats de ce manuscrit sont ornés d'une Crucifixion et d'un Christ en majesté. Hugo d'Oignies s'est représenté offrant son œuvre à Dieu. Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*

CHÂSSE DE SAINT ELEUTHÈRE. *Argent repoussé et doré. H. 87 cm × L. 1,15 m. Achevée en 1247, cette châsse s'inspire directement comme l'a bien montré Suzanne Collon-Gevaert, de la châsse de Notre-Dame de Tournai, exécutée en 1205 par Nicolas de Verdun. Tournai, Cathédrale. (Photo A.C.L.).*

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'essentiel de la bibliographie est contenu dans les *Indications bibliographiques* figurant aux pp. 299-307 de *Art mosan aux XI[e] et XII[e] siècles*. Textes et commentaires de S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, Bruxelles, 1961, in-4°. On en complétera les données par le monumental ouvrage de M.-M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, 443 pp. in-4° (bibliographie aux pp. 425-439) et les deux volumes de *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Köln, 1972-1973, in-4°. On y ajoutera D. DEPELSSEMAKER, *Art mosan (950-1250). Arts du métal: essai de bibliographie*, mémoire de fin d'études présenté à l'Institut provincial liégeois d'études et de recherches bibliothéconomiques, Liège, 1974-1975, 106 pp., 402 n[os] (manuscrit dactylographié), et, pour la miniature, l'article que j'ai consacré à *La miniature mosane. Dans le monde du symbole et des concordances,* dans *Les Dossiers de l'archéologie*, n° 14, 1976, pp. 116-125.

Pour le reste, on se reportera aux orientations bibliographiques contenues dans les chapitres suivants, relatifs à différents aspects de l'art mosan.

Les influences antiques et byzantines

Le cadre historique. Les influences antiques et byzantines sur l'art mosan sont un fait largement reconnu par la critique moderne, mais on peut dire qu'une étude globale n'en a pas encore été tentée. Sans doute convient-il, avant d'aborder le sujet, de se placer dans le cadre général de l'art de l'Europe occidentale et d'évoquer les apports antiques et byzantins en fonction des circonstances historiques. Trois articulations principales se dessinent: l'époque de Charlemagne, marquée par un retour voulu à diverses formes du Bas-Empire romain, celle d'Otton II qui vit, par le mariage du roi saxon avec la princesse byzantine Théophanô, se développer une véritable vague d'influence byzantine, enfin la seconde moitié du XII^{e} et le premier tiers du XIII^{e} siècle, époque à laquelle les entreprises artistiques des rois normands de Sicile d'une part, les Croisades de l'autre, entraînèrent des contacts très directs avec les œuvres byzantines.

Au niveau politique, de nombreuses formules byzantines furent adoptées tant par les Carolingiens que par les Ottoniens. Charlemagne, le 'nouveau Constantin', semble avoir évité les références directes à son rival byzantin mais, lorsqu'il élève Louis le Pieux à la dignité de co-empereur, il adopte le cérémonial qu'employa Michel I pour l'élévation de son fils Théophylacte. Charles le Chauve apparut au concile de Ponthion (876) 'paré et couronné à la manière grecque'. Otton II le Grand, lui aussi, se fit le champion de la Renovatio de l'*Imperium* et prétendit même à l'égalité avec l'empereur chrétien d'Orient. En 972, lors de son mariage avec Théophanô (qui n'était pas, comme on le croit souvent, la porphyrogénète qui avait primitivement été demandée), il avait été reconnu par les Byzantins comme l'empereur des Francs. Dix ans plus tard, il se proclamait *Imperator Romanorum,* titre réservé à l'empereur byzantin. Cela aurait pu mener à une guerre si Otton II n'était mort peu après. Théophanô assuma la régence et se montra une excellente impératrice. Aussi n'est-il pas étonnant que Byzance ait à nouveau été sollicitée pour fournir une épouse à Otton III. Mais lorsque la princesse grecque arriva à Bari, en 1002, le jeune prince venait de mourir.

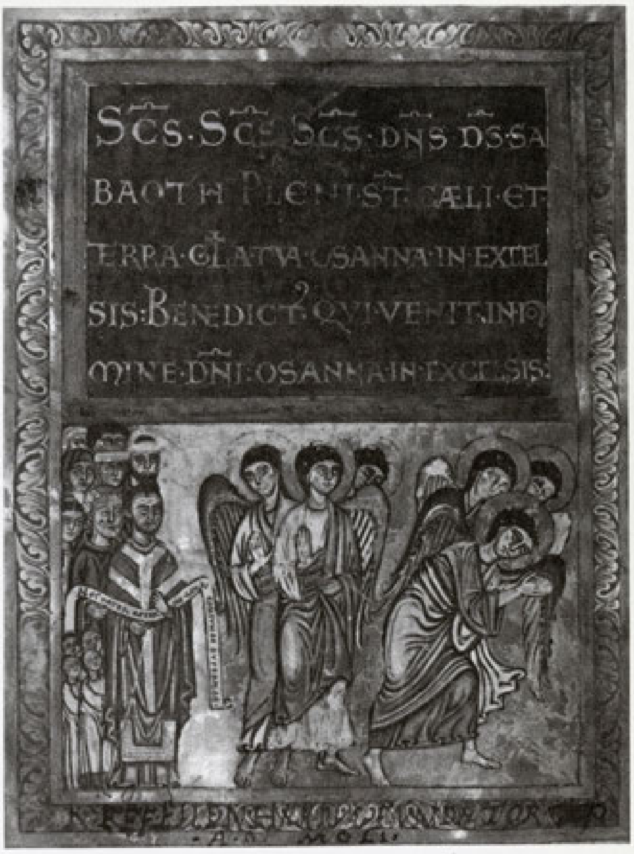
Des ivoires. Une des œuvres les plus suggestives de la politique des Ottoniens est l'ivoire représentant le couronnement d'Otton II et de Théophanô par le Christ. La formule iconographique est purement byzantine, comme en témoigne l'ivoire de Romain Lécapène et d'Eudocie, du milieu du X^{e} siècle. Otton II et Théophanô, portant les vêtements impériaux byzantins, sont désignés par des inscriptions latines, mais inspirées du grec, et Otton y est dit 'Empereur des Romains'. Pareil titre, et le fait que l'exécution soit moins raffinée que celle de l'ivoire de Romain et Eudocie, ne permettent pas d'assigner l'œuvre à un atelier byzantin: elle aurait pu être exécutée dans un des milieux grecs d'Italie. Il existe d'autres portraits officiels des Ottoniens où ceux-ci sont revêtus des insignes impériaux empruntés à Byzance. Au XII^{e} siècle, la formule se retrouve dans les représentations des rois normands de Sicile. Le Couronnement de Roger II par le Christ, à la Martorana de Palerme, reproduit le schème du Couronnement de Constantin VII Porphyrogénète, sur un ivoire du milieu du X^{e} siècle conservé au Musée des Beaux-Arts à Moscou. Certaines formules byzantines ont également été utilisées pour des représentations d'ecclésiastiques. Ainsi, dans un Lectionnaire de Cologne de la fin du X^{e} siècle (Dombibliothek 143), l'archevêque Everger est en proskynèse devant saint Pierre et saint Paul comme l'était l'empereur by-

zantin Léon VI aux pieds du Christ dans une mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople près d'un siècle plus tôt.

Des monuments. Parmi les divers éléments de contacts qui existèrent entre Byzance et l'Occident, les œuvres d'art constituent un domaine essentiel. Les ambassadeurs occidentaux ramenaient de la capitale byzantine des cadeaux précieux — livres, orfèvreries, ivoires, étoffes — mais aussi des souvenirs visuels des monuments. Le palais de Charlemagne à Aix fut appelé le Latran, par référence à Rome, mais il s'inspirait, en fait, du Grand Palais de Constantinople, et on connaît les origines byzantines du plan de sa chapelle palatiale. Si les Carolingiens pratiquèrent un retour conscient aux formes de la Basse-Antiquité, ce fut souvent par le truchement des œuvres classicisantes byzantines, et ils employèrent des artistes grecs, en particulier ceux qu'avait chassés la crise iconoclaste. L'Italie leur fournit certes bien des modèles, mais les milieux grecs y étaient nombreux, non seulement dans le Sud mais aussi à Rome et à Ravenne. Ravenne, qui était restée sous administration byzantine jusqu'en 751, fut une mine de modèles et même d'œuvres dont certaines furent ramenées à Aix. Certaines miniatures des manuscrits du groupe d'Ada ou du palais, des œuvres comme l'ivoire de l'Évangéliaire de Lorsch ou les portes de bronze de la chapelle palatiale, ne s'expliquent que par un recours à l'art paléochrétien ou byzantin.

Les œuvres mosanes des hautes époques sont rares, et leur origine douteuse et discutée. Si le diptyque de Tongres représentant saint Pierre et saint Paul et le diptyque de Genoels-Elderen (en fait, deux plats de reliure) représentant sur une face, le Christ triomphant, et sur l'autre, l'Annonciation et la Visitation, sont bien des productions de nos régions, ils témoignent d'une indéniable influence paléochrétienne et byzantine. Le premier, qui peut être daté du VII^{e} siècle, présente des liens très nets avec des ivoires byzantins du VI^{e} siècle : la chaire de Maximien à Ravenne ou la plaque de St-Lupicin au Louvre, mais le traitement est plus sec et provincial. Le second est de la fin du VIII^{e} siècle. Si le traitement très plat et stylisé est bien éloigné des canons classiques, les thèmes iconographiques sont également empruntés à l'art byzantin et probablement ravennate : ils rappellent le *Christus triumphans* du baptistère des Orthodoxes et de la chapelle archiépiscopale, l'architecture du palais de Théodoric à Saint-Apollinaire-le-Neuf; le petit personnage assistant à une Annonciation en soulevant une portière apparaît à Parenzo et se retrouvera plus tard encore dans l'art byzantin, comme dans les mosaïques de Daphni.
L'influence byzantine fut beaucoup plus directe au temps des souverains ottoniens, qui attachaient un grand prix aux œuvres byzantines en tant que telles, comme un produit d'une civilisation et d'un art supérieurs. Le rôle personnel de Théophanô fut considérable; elle avait apporté avec elle de nombreux objets d'art somptuaires, et elle-même et son entourage firent appel à des artistes grecs. L'art byzantin, raffiné et somptueux, exerça une véritable fascination. Son influence, toutefois, se fit sentir moins directement dans la région mosane.

Quelques œuvres mosanes. Ce sont les ivoires et les miniatures de manuscrits qui rendent compte de l'art mosan pour le XI^{e} siècle — nous n'évoquerons pas l'architecture, où les influences byzantines n'ont guère de place. L'ivoire de Notger (vers 1000) doit à Byzance non seulement des éléments d'iconographie — le thème de la Vision — mais aussi la souplesse des figures et des drapés, et sa bordure plate portant une inscription — la plupart des ivoires mosans s'ornent d'une bordure à feuilles d'acanthe. La draperie du Christ sur le plat de reliure du Codex Douce 292 est plus conforme encore aux canons byzantins. La Crucifixion de Tongres montre une science de l'anatomie et des drapés qui semble bien avoir la même origine. Sur la plaque d'Amay (Musée Curtius de Liège), la formule du Christ en



MINIATURE DU BRÉVIAIRE DE LIÈGE PROVENANT DE L'ABBAYE SAINT-LAURENT. *Début du XII^e^ siècle. Munich, Bayer. Staatsbibl.*, Cod. Lat. 23261, *fol. 13 v°. (Photo Bayer. Staatsbibl., Munich).*

PLAQUE DES TROIS RÉSURRECTIONS. *Liège, milieu du XI^e^ siècle, ivoire. Liège, Trésor de la cathédrale Saint-Paul. (Photo A.C.L.).*

buste et des symboles des évangélistes qui l'entourent, enclos dans des médaillons, reproduit celle d'un ivoire byzantin du Victoria and Albert Museum. Le groupe si séduisant des ivoires 'à petites figures' — les Trois Résurrections du Trésor de la cathédrale de Liège, la Crucifixion et autres scènes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire — dérive de la production post-carolingienne de Metz, mais l'élongation et la vivacité des figures sont plus proches des ivoires byzantins. Dans la miniature, les indices indubitables de l'influence byzantine sont peu nombreux et ne se rencontrent qu'à la fin du XI^e^ siècle. Dans la Bible de Stavelot, à l'illustration de laquelle quatre miniaturistes ont collaboré, le Maître du Pentateuque utilise des modèles de la Basse-Antiquité tandis que le Maître de saint Luc adopte librement quelques formules typiquement byzantines. Des deux miniatures du Bréviaire de Liège, celle qui représente un groupe d'anges en adoration et un groupe de fidèles reproduit de manière exceptionnellement fidèle le style byzantin.

FONTS BAPTISMAUX DE RENIER DE HUY. *Liège, 1107-1108, laiton. Détail: Baptême de Craton le philosophe par saint Jean l'Evangéliste. Liège, église Saint-Barthelemy. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

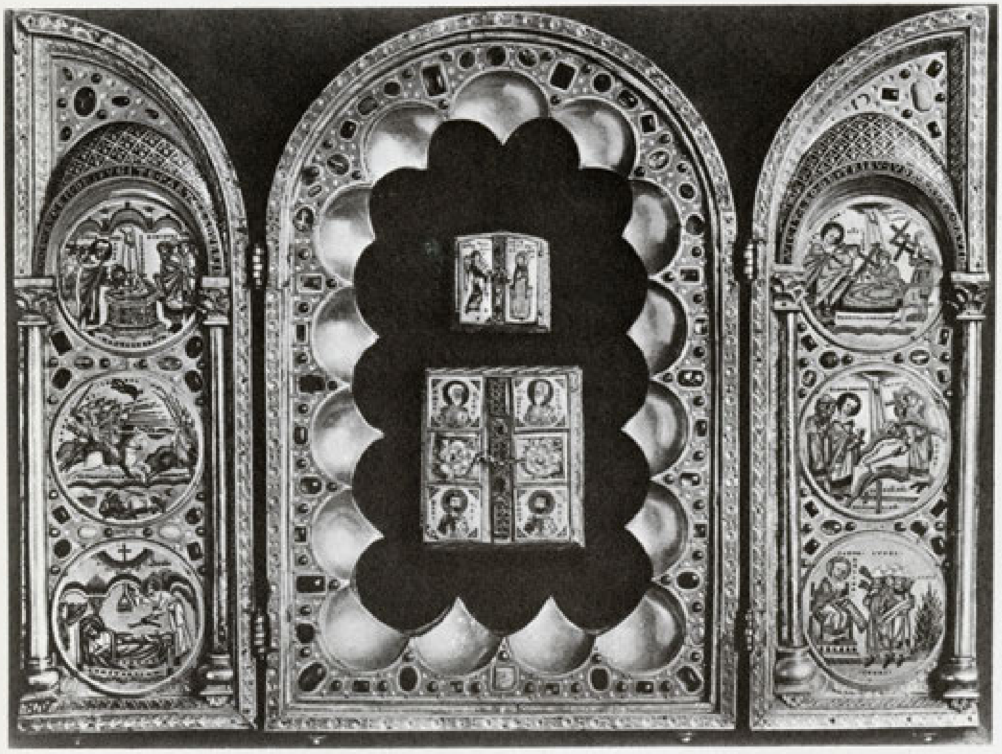
L'influence byzantine sera une des composantes, avec les traditions ottonienne et paléochrétienne, de l'art magnifique qui, dans toutes les techniques mais surtout dans les arts du métal, arrive à maturité au XII^e siècle. Beaucoup d'œuvres byzantines ont gagné l'Occident à la faveur des Croisades et le sac de Constantinople, en 1204, en a amené d'un coup une grande quantité. Parmi ces pièces, qui étaient souvent des reliquaires – car les reliques étaient recherchées avec avidité – il y en avait d'anciennes. Or, les X^e et XI^e siècles sont une période de retour à l'antique à Byzance (c'est la 'renaissance macédonienne'). Il faut voir là au moins une des sources du classicisme de certaines de nos œuvres romanes. Les Fonts baptismaux de Renier de Huy, chef-d'œuvre de la dinanderie mosane, révèlent une science des figures et un sens de l'équilibre de la composition véritablement classiques. Ce qui paraît plus révélateur d'une influence byzantine que l'iconographie, certes byzantine mais banale, du Baptême, c'est la ligne pure et lisse des personnages et la manière dont ils sont répartis dans le champ, en laissant leur signification aux espaces vides. Il est moins

PLAQUE AVEC ANGE EN RELIEF. *Région mosane, milieu du XII^e siècle, grès. Nivelles, église Sainte-Gertrude. (Photo A.C.L.).*

PLAQUE SCULPTÉE DE SAINT MICHEL. *Florennes (?), fin du XII^e^ siècle, calcaire de Meuse. Maredsous, Abbaye bénédictine. (Photo A.C.L.).*

aisé de juger des panneaux de la châsse de saint Hadelin à Visé en raison des avatars qu'ils ont subis, mais des traits de style et d'iconographie byzantins s'y retrouvent, entre autres dans la scène des Funérailles. Les ivoires sont devenus rares à l'époque, mais des comparaisons peuvent être proposées pour des reliefs sculptés. La figure d'ange de Sainte-Gertrude à Nivelles rappelle par la ligne, en particulier des jambes, et le traitement des plis, les Vierges byzantines en relief sur marbre, telle celle de Berlin, qui est contemporaine. L'archange Michel de Berlin, qui porte le costume impérial traditionnel à Byzance, peut être rapproché du relief de Florennes représentant le même personnage, quoiqu'il porte ici le costume de chevalier et écrase le dragon. Il y a en tout cas parenté dans la formule – toutes ces pièces mesurent entre 90 et 107 cm – qui est, en fait, celle des icônes en relief. Quant à la célèbre Vierge de dom Rupert, du milieu du XII^e^ siècle, c'est avec raison que Jacques Stiennon l'a comparée avec celle de la porte de bronze de Ravello : mais ces portes datant de 1179, leur parenté doit s'expliquer par de communs modèles byzantins, probablement contemporains. Car le lien stylistique est plus évident avec la Vierge de Berlin qu'avec le bel et sévère ivoire de l'Hodigitria conservé à Liège (Trésor de Saint-Paul) et qui est de la fin du X^e^ siècle.

Influence et non copie. S'il y a influence byzantine, on ne peut dire qu'il y ait copie; c'est peut-être surtout vrai pour l'orfèvrerie. Le buste-reliquaire du pape Alexandre aux M.R.A.H., œuvre fameuse de Godefroid de Huy, est composé d'une tête en argent nettement occidentale par le style et la typologie, tandis que le décor du socle où alternent les émaux et les pierreries obéit à une formule byzantine. Le triptyque de la Bibliothèque Pierpont-Morgan à New-York, sans doute exécuté par le même orfèvre pour l'abbé Wibald de Stavelot afin de servir d'écrin à la relique de la Sainte Croix qu'il avait rapportée de Constantinople, est un exemple-type de l'utilisation des formules byzantines par les artistes mosans. Les deux petits triptyques byzantins — l'un contenant un fragment de la croix, l'autre un clou — ont été intégrés dans une staurothèque elle-même en forme de trip-



TRIPTYQUE-RELIQUAIRE DE LA SAINTE CROIX. *Provenant de Stavelot, milieu du XII[e] siècle. New York, Pierpont Morgan Library. (Photo A.C.L.).*

CHÂSSE DITE DE SAINT MARC. *Région mosane (?), début du XIII[e] siècle, émail sur cuivre. Détail: Fuite en Egypte. Huy, Trésor de l'église Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*

tyque, dont les volets portent des scènes de Constantin et Hélène, ce qui est un rappel des représentations de ces personnages de part et d'autre de la croix sur le triptyque byzantin. Bien que les staurothèques byzantines ne fussent pas nécessairement des triptyques, c'est la formule qui a été adoptée, avec comme élément essentiel la croix-réceptacle entourée de la Vierge et de saint Jean ou de deux anges montant la garde. Là encore, il y a adaptation et non simple emprunt : ainsi, sur le triptyque de l'église Sainte-Croix à Liège, ces anges sont assimilés aux vertus *Veritas* et *Judicium*, ce qui est une interprétation spirituelle purement occidentale. Mais la croix d'or contenant la relique est byzantine, la figure du Christ est accompagnée de sigles grecs et la disposition des bustes d'apôtres superposés sur les volets est byzantine. Les exemples de remplois plus importants ne sont pas rares : une staurothèque de la cathédrale de Cologne est constituée d'un triptyque byzantin qui a été muni de bordures et posé sur un pied par un orfèvre mosan vers 1230. Par ailleurs, le couronnement trilobé du triptyque de Florennes indique une influence de la décoration islamique, qui n'a pas lieu d'étonner si on sait que de nombreux objets arabes — des verres surtout — ont alors été importés en Europe. En revanche, la couronne du Musée diocésain de Namur, reliquaire de deux saintes épines envoyées en 1206 à Philippe, marquis de Namur, par son frère Henri II de Constantinople, ne présente pas de caractères byzantins, bien qu'on ait tenté de l'attribuer à l'orfèvre Gérard qui avait suivi Henri à Byzance.

L'Italie était depuis des siècles une véritable source de modèles byzantins, tant sur le plan stylistique qu'iconographique, pour les pays du Nord. Le XII[e] siècle vit la réalisation d'im-

VNDENO.GWERNHERVS.COR
MONS SINAV
MORTVI RESVRGVN

L'AMBON DE KLOSTERNEUBURG. DÉTAILS: LA PENTECÔTE; MOÏSE SUR LE MONT SINAÏ; LES ANGES ANNONCENT LE JUGEMENT DERNIER; LA RÉSURRECTION DES MORTS. *1181. Église de Klosterneuburg près de Vienne. Plaques de cuivre décorées d'émaux champlevés. Ces quatre plaques émaillées, choisies parmi cinquante et une, donnent une idée de la monumentalité de l'ensemble et de l'art souverain de Nicolas de Verdun, troisième en date des grands orfèvres mosans.*

portants ensembles de mosaïques byzantines à Venise et en Sicile, où les rois normands firent appel, dans la deuxième moitié du siècle, à des équipes grecques. Les mosaïques de Sicile surtout jouèrent un rôle assez considérable dans la diffusion de l'iconographie et du style byzantins, que des artistes du Nord soient venus les voir et les aient copiées ou que des copies en aient circulé sous forme de carnets d'esquisses. La châsse de saint Marc à Huy est révélatrice d'une telle influence dans nos régions. Les scènes christologiques figurées sur les plaques d'émail sont d'une iconographie byzantinisante courante dans l'art mosan, mais la Fuite en Égypte et la Résurrection de Lazare ont des liens évidents avec les mosaïques de la chapelle Palatine de Palerme; en particulier, les motifs de Joseph portant l'Enfant sur les épaules et de la sainte Famille accueillie par l'Égypte y sont groupés exceptionnellement dans la même scène. Nicolas de Verdun n'a pas non plus ignoré l'art byzantin de Sicile, avec lequel ses œuvres offrent bien des éléments de comparaison. Naturellement, la personnalité de Nicolas prime et on ne peut parler que d'une contribution des apports byzantins. L'inspiration byzantine dans l'art de nos régions n'a d'ailleurs pas donné lieu à des copies serviles.

Byzance qui, en redonnant à l'Europe le souvenir de l'art classique, avait permis le développement de l'art roman, jouera aussi son rôle dans la naissance du gothique. L'art byzantin, après la phase dynamique de la fin de l'époque des Comnènes – dont témoignent les mosaïques de Monreale – en revient dès le début du XIII[e] à un plus grand classicisme, et l'on en trouve la correspondance dans l'art occidental. Ce ne sera que quand le gothique s'installera en maître, dans la deuxième moitié du siècle, que les derniers vestiges du style byzantin disparaîtront des régions du Nord.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Il convient de partir de l'étude de J. BECKWITH, *Byzantine Influence of Art at the Court of Charlemagne*, dans *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, III : *Karolingische Kunst*, Dusseldorf, 1965, pp. 288-300 et d'étendre l'enquête, pour la période ottonienne, en s'appuyant sur les travaux de A. WENTZEL, *Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser, Hypothesen über der Brautschatz der Theophano*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 43, 1972, pp. 11-96, et de O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, The Wrightsman Lectures, III, New York, 1970, pp. 80 et suiv.

Sur le problème des influences byzantines dans l'art mosan, on consultera entre autres M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan et art byzantin. La Bible de Stavelot*, dans *Byzantion*, t. 6, 1931, pp. 75-98; K. H. USENER, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *l'Art mosan*. Journées d'études, Paris (février 1952), 1953, pp. 1103-112, repris dans *Rhin-Meuse*, t. 1, pp. 23-237; J. J. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, Assen, 1971, pp. 12 et suiv., pp. 17 et suiv., pp. 105-106; A. GRABAR, *Orfèvrerie mosane — orfèvrerie byzantine*, dans *l'Art mosan, op. cit.*, 1953, pp. 119-126; J. BRODSKY, *The Stavelot Triptych. Notes on a Mosan Work*, dans *Gesta*, t. 11, 1972, pp. 19-33; PH. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 16, 1973, pp. 97-121 et 199-213; A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Orfèvreries mosanes à l'Exposition d'art byzantin*, Paris, 1931, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 1, 1931, pp. 309-314.

Sur le rôle de relais assumé par l'Italie entre l'Occident et le monde byzantin, on se réfèrera utilement à E. KITZINGER, *Norman Sicily as a source of Byzantine Influence on Western Art in the twelfth Century*, dans *Byzantine Art. An European Art*, Athènes, 1966, pp. 121-147 (pp. 132 et suiv.) et, du même auteur, *The Byzantine Contribution to Western Art of the twelfth and thirteenth Centuries*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, t. 20, 1966, pp. 25-47, ainsi qu'à l'ouvrage cité d'O. DEMUS, pp. 121 sqq et 163 sqq.

UN BŒUF DES FONTS BAPTISMAUX DE NOTRE-DAME À LIÈGE. *Laiton. Entre 1107 et 1118. La restauration entreprise en 1972 par les soins du Schnütgen-Museum de Cologne a permis de constater que chacun des bœufs qui supportent la cuve a effectivement été coupé à mi-corps. Liège, église Saint-Barthélemy. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

Richesse et signification de l'iconographie mosane

Concordances entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Wazelin II de Fexhe, (1149-58), abbé de Saint-Laurent et élève de Robert de Saint-Laurent, fit orner des églises de peintures et tentures mettant en 'consonance' l'Ancien et le Nouveau Testament. La consonance — ou typologie — avait pris naissance iconographiquement à Saint-Vanne de Verdun, sous l'abbé Richard, (1004-46), le maître d'Étienne, premier abbé de Saint-Laurent. Il fit décorer l'ambon de plaques où étaient émaillés les Apôtres juchés sur les Prophètes et les types de la Passion et de la Résurrection : sacrifice d'Abel, bénédictions croisées d'Isaac supplantant Esaü par Jacob, et de Jacob substituant Ephraïm à Manassés, Tobie ensevelissant un mort, David *'manufortis'*. Les mystères de la Rédemption correspondant à ces types n'étaient pas représentés, mais transparaissaient invisiblement derrière les symboles de l'Ancien Testament.

Les bœufs qui portent les fonts baptismaux de Renier de Huy figurent la *'pastorum forma'*, lignée apostolique des pasteurs de l'Église qui, par le baptême, naturalisent dans la Jérusalem céleste les habitants de la cité terrestre. Comme sous la mer d'airain dans le temple de Salomon, les bœufs sont répartis en groupes de trois et leur arrière-train reste caché, afin de marquer que la Trinité est prêchée aux quatre points cardinaux et qu'on tourne le dos au passé judaïque.

Le principe exégétique qui veut que l'Ancien Testament préfigure le Nouveau et que le Nouveau dévoile le sens caché des symboles de l'Ancien est rappelé par le *titulus* de la Transfiguration peinte dans la Bible de Floreffe : *'Quem Moyses velat, vox ecce paterna revelat'*. Le Christ prononce : *'Nolite timere'*, comme dans son apparition surnaturelle aux apôtres après sa mort, pour anticiper, dès le Thabor, sur sa résurrection en corps glorieux. Sous l'Ascension du Christ, à l'ouverture de l'Évangile de Jean, sont peints l'aigle, symbole de Jean, dans le sein de Dieu, celui du *Physiologus*, apprenant à ses petits à voler vers la lumière, le tétramorphe dominé par la tête de l'aigle, et la double roue de la vision d'Ézéchiel : *'Et vetus et nova lex intelligitur rota duplex. Exterior velat, velata secunda revelat.'* Ce *titulus* donne la clé du schématisme qui a été appliqué pour structurer les images dans l'iconographie mosane. Les *schemata*, établis sur orthogonales et demi-cercles se recoupant, sont basés sur la concentricité. Sur le retable de l'autel de saint Remacle à Stavelot, une triple imbrication de quaternités : Vertus cardinales, Évangélistes, fleuves du Paradis, gravitait autour de la Majestas. L'assomption du saint après sa mort sous l'Arbre de Vie répondait à celle d'Élie et d'Énoch de l'autre côté du polylobe central. Le pilier qui supportait la croix d'or de Suger à Saint-Denis exposait en soixante-huit plaques, émaillées de 1145 à 1147, par tantôt cinq et tantôt sept orfèvres lotharingiens, l'histoire du Sauveur accompagnée d'une série de ses types dans l'Ancien Testament. On peut se faire une idée des sujets et de leur agencement à travers les trente-six plaques semi-circulaires ou quadrangulaires du trésor de la cathédrale de Troyes, d'autres au British Museum, au Victoria and Albert Museum et au Metropolitan Museum de New York, à la table de l'autel portatif de Stavelot et au vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, qui est construit sur la même armature d'un quadrilobe central et d'écoinçons.

Deux plaques curvilignes redentées : les Trois Hébreux dans la fournaise au musée de Boston, la Toison de Gédéon au musée de Lille, faisaient partie d'un système polylobé com-

LA NATIVITÉ ET LA JEUNE FILLE À L'UNICORNE. *Vers 1165-1180. Ces deux miniatures sont complémentaires. Accompagnant la première, des textes expliquent le sens caché de la méditation de Marie et de Joseph et l'un de ceux-ci insiste sur la virginité de la mère de Jésus. La seconde, grâce à la présence de l'unicorne qu'une vierge presse contre son giron, évoque le caractère ineffable d'un mystère empreint de pudeur : celui de la virginité de Marie. Au registre supérieur de la première scène, l'Enfant est adoré par des anges qui forment comme le lien naturel entre l'épisode majeur du Nouveau Testament et l'Ancienne Loi, présenté ici sous les traits de deux prophètes. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 363 C, fol. 17 v°. (Photos Bibliothèque de l'Université de Liège).*

plexe, dont on peut rapprocher le double encadrement squamé de deux reliquaires byzantins au centre de la staurothèque de Stavelot, à la Morgan Library de New York. Les mêmes types mariologiques de l'Incarnation sont peints en face de la Nativité virginale *(Edit stella maris natum sine semine maris)* dans l'Évangéliaire d'Averbode. Les plaques de Boston et de Lille auraient-elles fait partie d'un Arbre de Jessé, comportant une 'Virgo lactans', comme celle dite de Dom Robert, que l'inscription désigne comme la 'porte close' d'Ézéchiel?

L'iconographie mosane abonde en types de la Crucifixion, liés, par les croix processionnelles, au sacrifice de l'autel. Le pied de croix de Saint-Bertin les résume : serpent d'airain élevé dans le désert, Jacob bénissant les fils de Joseph, signe Tau selon l'Exode, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, Isaac portant le

ÉMAUX CHAMPLEVÉS DU CHEF-RELIQUAIRE DU PAPE ALEXANDRE. 1145. *Intelligence, Sagesse,* Perfectio *illustrent ici les Béatitudes. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire. (Photo A.C.L.).*

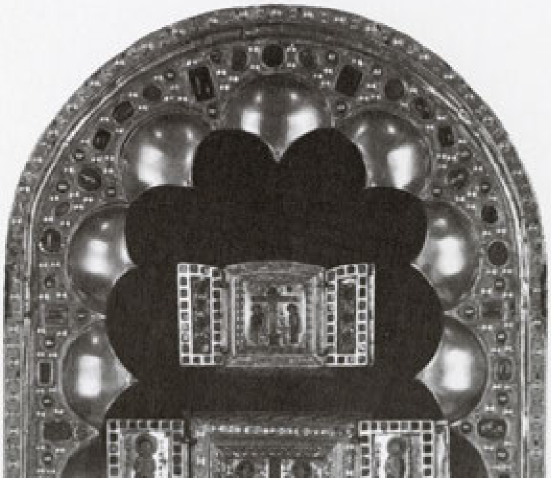
bois du sacrifice, grappe rapportée de la Terre Promise, la veuve de Sarepta croisant deux bois devant Élisée, signe Thau selon Ézéchiel. Le chapiteau, avec le centurion du Calvaire proclamant la divinité du Christ, les allégories de la Terre et de la Mer, l'Abîme, signe de l'univers menacé d'anéantissement par la mort du Créateur, copie littéralement celui qui, à Saint-Denis, supportait la croix d'or. A côté des croix à typologie normale, celle de Lessies est exceptionnelle par son avers décoré uniquement d'inscriptions néo-testamentaires en émail bleu. D'autres associent aux symboles de la Crucifixion l'iconographie de l'Invention de la Croix par sainte Hélène et de sa reconquête par Héraclius. Le même croisement thématique entre la typologie de la Crucifixion et celle de la croisade se rencontre sur la staurothèque de Notre-Dame de Tongres.

La tendance à allégoriser des concepts, héritée de la renaissance macédonienne à Byzance, est bien marquée sur la croix-staurothèque de la Walters Gallery à Baltimore. Aux quatre extrémités, les symboles pennés de *Spes*, *Innocentia* (avec l'agneau d'Abel), *Fides* (avec la cuve baptismale), *Obedientia* (tenant le Vrai Bois), explicitent la quadruple dimension de la croix charismatique selon saint Paul (Eph. 3, 17-19) et de la croix cosmique selon l'exégèse néo-platonicienne des Pères grecs. Le phylactère quadrilobé de Waulsort, au musée de Namur, allégorise ce double mystère, en extension et en compréhension, de la Croix par les figures ailées de *Spes* et *Humilitas*, *Fides* et *Caritas*, cette dernière tenant sur deux disques le double commandement : *Dilectio Dei*, *Dilectio Proximi*.

Sur le socle du chef-reliquaire de saint Alexandre (1145), les sept Dons de l'Esprit sont mis en équation avec les figures émaillées des Béatitudes. *Perfectio* correspond à la huitième; *'Beati qui persecutionem patiuntur'*, comme il convenait sur le reliquaire d'un pape confondu avec le martyr anonyme de la vie Nomentana. L'exégèse du Sermon sur la montagne par saint Augustin, où les Béatitudes étaient rapportées aux Dons du Saint-Esprit, était lue à l'office du sixième jour dans l'octave de la Toussaint; elle a été démarquée par Robert de Saint-Laurent. Les dons sont reclassés, dans l'ordre inverse d'Isaïe (XI, 2-3), selon l'ordre de dignité croissante des Béatitudes, à partir de l'humilité, qui, comme la crainte de Dieu, est le commencement de la sagesse. La huitième Béatitude, promise aux persécutés, constitue l'éternel octave de la première, celle des humbles qui craignent Dieu. La sagesse est répétée une seconde fois, en tant que celle de Dieu, ce qui porte les plaques émaillées à neuf.

LES TROIS VERTUS THÉOLOGALES ET LES SEPT DONS DU SAINT-ESPRIT. *Miniature. Vers 1150-1170. On y remarque les œuvres corporelles de charité tandis que Job offre le sacrifice du matin pour ses enfants. Ceux-ci — trois femmes, sept hommes — sont installés à la table d'un banquet. L'aliment de ce repas, c'est le Christ lui-même, comme le déclare David, debout à droite. Quant aux trois filles de Job, on les retrouve au centre de la composition où elles symbolisent la Charité, la Foi et l'Espérance auxquelles les sept Dons du Saint-Esprit — entendez les sept fils de Job — font comme une couronne de lumière. Londres, British Museum, ms. Add. 17.737-38, fol. 3 v°.*

DEUX RELIQUAIRES BYZANTINS DANS UN ENCADREMENT MOSAN. *Fragment du triptyque-reliquaire de la Sainte Croix, provenant de Stavelot. Milieu du XII^e s. Cette œuvre précieuse place le mystère de la Croix dans le panneau central, tandis que les médaillons des volets racontent son histoire. New York, Pierpont Morgan Library (Photo P.M.L.).*



Une enluminure de la Bible de Floreffe allégorise le banquet des trois filles de Job, assises au centre de la table, et de ses sept fils, sous la forme des sept colombes de l'Esprit voltigeant autour des vertus théologales. La Charité est la plus grande et elle seule est couronnée. Le sacrifice offert par Job et trois œuvres de la miséricorde encadrent le banquet, que complète le Christ priant pour les Apôtres. Les Œuvres de la miséricorde désignent la vie active, les Apôtres la vie contemplative. La charité transcende la première et introduit à la seconde. Robert de Saint-Laurent assimile les œuvres de la miséricorde aux six jours de la création, et le septième, jour du repos du Seigneur, à la perfection de la vie contemplative. Trois œuvres de la miséricorde identiques : nourrir les affamés, vêtir ceux qui sont nus, donner l'hospitalité, désignent les élus sur l'un des versants du toit de la châsse de saint Servais à Maestricht. Sur la caisse, les Apôtres qui ont suivi le Christ pour s'élever à la vie

LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. *Détail de l'ambon de Klosterneuburg, gravé au revers d'une plaque. La disposition générale de ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie mosane a été modifiée au XIV^e^ siècle pour en faire un retable en forme de triptyque. Abbaye de Klosterneuburg. (Photo Bundesdenkmalamt).*

contemplative, ne sont pas jugés au Jugement Dernier : assesseurs du Christ, ils jugent les douze tribus d'Israël.

Les staurothèques mosanes (Sainte-Croix de Liège; Petit Palais, Paris; The Cloisters, New York; Victoria and Albert Museum, Londres) occupent une place privilégiée en raison d'une iconographie du Jugement Dernier qui n'appartient qu'à elles. La relique de la Vraie Croix y matérialise le Signe de l'Homme qui précédera le Christ au Jugement. Les deux anges qui la gardent, armés de la lance et du roseau portant l'éponge, sont dénommés *Veritas* et *Judicium*, d'après le verset 15 du psaume 88. *Misericordia*, émaillée sur une plaque, s'interpose entre eux sur la staurothèque de Liège. Leurs noms sont désormais *Justicia* et *Misericordia* sur celle de Londres. La Justice, sur celle de New York, fait la tare des péchés avec les aumônes et les suffrages des fidèles, tandis que *Misericordia* et *Pietas* maintiennent en équilibre les plateaux de la balance. Sous la relique de la croix, la balance symbolise la croix elle-même, tenue entre les mains du Père, tel l'instrument de la justice miséricordieuse. L'image de la *'crux statera Patris'* a été inspirée à Grégoire le Grand *(Moralia in Job)* par Job, figure du Christ, criant à la face de Dieu que si toutes ses calamités étaient jetées dans la balance, elles pèseraient plus lourd que le sable des mers. Robert de Saint-Laurent a repris l'exclamation pour l'appliquer spécifiquement au Jugement Dernier.

Un exemple-type : l'ambon de Klosterneuburg. Sur l'autel-ambon de Klosterneuburg, Nicolas de Verdun développa en quinze colonnes de trois plaques émaillées chacune l'économie du salut, depuis l'Annonciation à Isaac jusqu'à la fin des temps. Les deux dernières sont réservées à la seconde venue du Christ et au Jugement Dernier. Les treize premières sont articulées en trois couches horizontales. Le rang supérieur illustre les types avant le

CUVE BAPTISMALE DE L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN À TIRLEMONT. DÉTAIL: LA CRUCIFIXION. *Bronze coulé. 1149. Outre la Crucifixion à trois clous, cette représentation comporte une autre singularité: les légionnaires romains ont des chapeaux à la mode des Juifs. (Photo A.C.L.).*

LA PRÉDICATION DE SAINT-JEAN-BAPTISTE. *Détail des Fonts baptismaux de Notre-Dame à Liège. Entre 1107-1118. Outre le Précurseur et le groupe des Publicains, l'inscription en belles capitales épigraphiques rappelle la nécessité de la pénitence. Liège, église Saint-Barthélemy. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

Décalogue, l'inférieur, ceux qui vont de la loi mosaïque à l'Incarnation, l'intermédiaire, les mystères christologiques, sous le règne de la grâce. La stratigraphie épouse les trois âges de l'humanité : 'ante legem', 'sub lege', 'sub gratia', aboutissant au quatrième âge, libéré de l'histoire, 'in pace plena et perfecta'. Au premier âge, il n'y a que des préfigures. Les 'ombres de la loi', infiltrées d'une prémonition de la lumière, se projettent du mont Sinaï. Avec la recréation du monde par l'Incarnation *(nova factoris genitura)*, les contours qu'elles projettent *(forma legis)* s'irradient de la splendeur *(decor)* de la loi nouvelle. Les sources augustiniennes de l'iconographie se trouvent chez Honorius Augustodunensis, l'ami de Robert de Saint-Laurent à Siegburg, et Hugues de Saint-Victor, héritier de l'exégèse visionnaire de Robert. De même que chez celui-ci la problématique de l'histoire reste subordonnée à l'Ancien Testament, ce sont les types de l'Ancien Testament qui prédominent dans l'iconographie mosane. Doit-on déceler dans ce reflux vers l'Ancien Testament une apologétique dirigée contre les hérésies? Ainsi que les manichéens — et devançant Jung — les sectes qui pullulèrent en Occident aux XI^e et XII^e siècles dénonçaient comme le prince des ténèbres le Dieu qui donna la loi à Moïse et parla par les prophètes; ils rejetaient l'Église, les sacrements, niaient la résurrection corporelle du Christ et la résurrection de la chair. Or, la résurrection en acte du Christ a été, pour l'une des premières fois, émaillée sur l'*armilla* au Musée du Louvre. Nicolas de Verdun, après avoir d'abord gravé, pour l'autel de Klosterneuburg, la visite traditionnelle des Maries au tombeau, dut mettre à l'écart sa plaque et émailler à nouveau la Résurrection selon la formule dramatique. La Crucifixion à trois clous, au lieu de quatre, avait déjà resserré simultanément, sur le Corpus en or de Suger et sur la cuve baptismale de Tirlemont, le lien théologique entre la mort physique du Christ en croix et le dogme de la Trinité. L'Église n'abandonnait pas d'ailleurs aux mains de ses adversaires l'illumination johannique par l'Esprit.

La Pentecôte occupe une place d'honneur dans l'iconographie mosane. Sur le fronton de la première châsse de saint Remacle, une inscription souligne que la foi dispensée par le baptême et les œuvres inspirées par l'Esprit Saint sont la condition du salut. Les *tituli* de la cuve de Renier de Huy insistent sur le baptême de pénitence et la matière sacramentelle de l'eau. Ils insèrent dans un riche contexte orthodoxe les citations des *Actes des Apôtres* (10, 44) et de saint Matthieu (3, 11), que les purs ou spirituels, n'admettant que le baptême par l'Esprit, opposaient à celui du Christ par Jean.

Les véhicules de l'iconographie. Ce sont les objets liturgiques les moins périssables de par leurs dimensions modestes : autels portatifs, croix processionnelles, staurothèques, plats de reliure, qui documentent le mieux sur la variété et l'originalité de l'iconographie mosane. Des retables, dont la structure était conditionnée par une élévation des *schemata* typologiques ou des thèmes théophaniques analogue à l'élévation des reliques, il ne reste que celui de la Pentecôte au musée de Cluny à Paris, les débris de celui de la Sedes Sapientiae à Saint-Servais de Maestricht et le dessin de celui de l'autel de saint Remacle à Stavelot. Le retable en vermeil de Malmedy, le retable en or du grand autel de Stavelot, œuvres commandées par Wibald, ont péri. On peut intégrer ceux que l'art mosan a influencés en Saxe et en Scandinavie, et celui qu'offre Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-71), sur la plaque émaillée du British Museum. Les retables pouvaient être composés comme des linteaux superposés et couronnés d'un tympan, aptes à recevoir des reliefs d'un caractère hagiographique et narratif, comme ces Vies de saints qui se déroulent sur la caisse des châsses de saint Hadelin et de saint Héribert. Les dix-huit scènes de la vie de saint Adalbert sur les deux battants de la porte en bronze de la cathédrale de Gniezno, fondus sous contrôle technique mosan, reflètent l'encadrement des huit scènes de la vie de saint Remacle sur son

retable. Sur l'autel portatif de Stavelot coexistent aussi la structure centripète polylobée pour les types du sacrifice du Calvaire, et, sur la caisse, le film des martyres des Apôtres et de la dormition de saint Jean.

Le véhicule par excellence de l'iconographie mosane en ses deux variétés principales : typologique et allégorisante, fut l'émail champlevé. Est-ce à dire que la plaque émaillée possédait un rayon d'action analogue à celui de l'estampe au début de la Renaissance? Il faut la replacer dans son contexte historique, tout autre que l'optique des *disjecta membra* des musées. Les ateliers itinérants, comme celui de Godefroid de Huy, que l'on peut suivre à travers les textes, de Stavelot à Saint-Denis et à Verdun, 'et qui avait cerchiez toute regions', à travers l'Empire et jusqu'en Terre sainte, ont diffusé non seulement des procédés de fabrication, mais le symbolisme et l'esthétique des programmes. C'est conjointement que *'materia'* et *'opus'* ont gagné le Rhin, la France du domaine royal, du nord et de l'est, l'Angleterre et peut-être le domaine Plantagenêt en France. Dans la période de transition de l'art roman à l'art gothique, l'orfèvrerie mosane a joué un rôle vital de catalyseur. Les manuscrits copient les tailles et la splendeur des couleurs en à-plat de l'émaillerie. De la cathédrale de Châlons-sur-Marne à celle de Canterbury, de celle de Sens à celle de Bourges, l'assemblage des panneaux dans les verrières symboliques prolongera les *schemata* de structuration des plaques émaillées. Le triptyque d'Alton Towers au Victoria and Albert Museum, qui relève de l'art mosan, est articulé comme un vitrail typologique, avec ses cercles et ses carrés entrelacés pour faire converger les symboles de l'Ancien Testament sur la mort, la Descente aux Enfers et la Résurrection du Christ. Le vitrail et l'émail ont ainsi partagé en commun l'iconographie de la lumière, ce médium entre l'illumination divine et la création, autour duquel se sont construites, telles des châsses agrandies, les premières églises de l'architecture gothique.

Philippe VERDIER

LA CHÂSSE DE SAINT HÉRIBERT. *Argent et cuivre repoussé et doré, émaux champlevés. Cologne, vers 1160-1170. Deux orfèvres, dont l'un était mosan, ont contribué à l'exécution de cette châsse. Les scènes des médaillons émaillés représentent les épisodes marquants de la vie de saint Héribert, archevêque de Cologne (970-1002). Cologne-Deutz, église de Saint-Héribert. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

VITRAIL MOSAN DE LA PASSION. *Vers 1150-1160. La Crucifixion est entourée de l'Église, de la Synagogue, du Sacrifice d'Abraham et du Serpent d'airain. Dans les écoinçons, d'une part David, d'autre part Samson, tous deux préfigures du Christ. Châlons-sur-Marne, cathédrale.*

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les ouvrages généraux sur l'art mosan contiennent des renseignements abondants concernant les problèmes iconographiques, souvent ardus à résoudre. Dans la présente étude, on a utilisé plus spécialement O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938, n^{os} 2600, 2606 et 2551 et les contributions de H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago, 1954, n° 4; *The Song of the Three Worthies*, dans *Bulletin Museum of Fine Arts*, Boston, t. 56, n° 303, 1958, pp. 30-49. On nous permettra de signaler les articles de PH. VERDIER, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 13, 1970, pp. 1 et suiv.; *A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Than (Tan)*, dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, t. 29-30, 1966-1967, pp. 49-65 et pp. 17-47; *Un monument inédit de l'art mosan du XII^e siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 30, 1961, pp. 115-175.

Le lecteur trouvera des compléments utiles d'information chez A. LEGNER, *Die Rheinherde des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas*, t. 2, Cologne, 1973, pp. 237-250; R.B. GREEN, *Ex ungne Leonem*, dans *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York, 1961, pp. 157-169; J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire de Stavelot. Étude sur les sources littéraires de l'iconographie religieuse du XII^e siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 13, 1943, pp. 17-27; J. STIENNON, *La Vierge de Dom Rupert*, dans *Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, Liège, 1968, pp. 81-91; L. GRODECKI, *À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, dans *L'Art mosan*, éd. P. FRANCASTEL, *Paris, 1953, pp. 161-170;* N. MORGAN, *The iconography at twelfth Century Mosan enamuels*, dans *Rhein und Maas*, t. 2, pp. 263-278.

Sur la thématique de l'ambon de Klosterneuburg, cf. L. RÉAU, *l'Iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *L'Art mosan*, éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, pp. 171-186; H. RUPPRICH, *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus Virdunensis und seine Komposition*, dans *Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 146 et suiv.; F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, 1955, n° 8°.

Aux contributions relatives à Rupert de Deutz qui figurent dans le *Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, on ajoutera M. MAGRASSI, *Teologia e Storia nel pensiero di Ruperto di Deutz*, Rome, 1959. Tout récemment J. STIENNON a traité de certains problèmes iconographiques et typologiques dans *La miniature mosane. Dans le monde du symbole et des concordances*, dans *Les Dossiers de l'archéologie. Enluminure carolingienne et romane*, n° 14, janvier-février 1976, pp. 116-125.

L'architecture romane

Chronologie. Il serait arbitraire de faire coïncider le début de la période romane avec l'an mil. On sait d'ailleurs le caractère légendaire des terreurs qui auraient précédé ce millésime fatidique. Pour le pays mosan, une date s'impose : celle de 972. Notger accède au trône épiscopal de Liège, apportant à sa nouvelle charge toutes les qualités d'un homme d'action : dynamisme, sens de l'organisation, esprit constructif dans l'acception la plus étendue mais aussi la plus étymologique du terme. Il en résulte un renouveau social, économique et religieux, qui ouvre la première phase de l'architecture romane de la Meuse. Phase qu'on est tenté de dénommer 'ottonienne' puisqu'elle adopte un ensemble de données techniques et stylistiques propres à l'art de bâtir à l'époque de la dynastie des empereurs Ottons (962-1024). Ce type d'architecture couvre tout le XI^e^ siècle et perdure longuement à travers la seconde phase.
Celle-ci débute avec le XII^e^ siècle et se prolonge à travers le premier quart du XIII^e^, sans qu'on puisse l'insérer davantage dans un cloisonnement historique. Elle se caractérise par un perfectionnement de l'art de construire (plans et structures plus complexes, taille des pierres par assises remplaçant le moellonnage irrégulier), pour finir par un abondant décor architectural (mouluration, décor de colonnettes et d'arcatures, galeries sous corniche). Cette seconde phase demeure essentiellement romane chez nous, dans les pays germaniques, en Italie, et dans de bien nombreuses régions françaises. Mais il faut souligner qu'elle est contemporaine du développement et de l'épanouissement de l'architecture gothique. De grandes églises romanes du Rhin, les avant-corps romans de Saint-Barthélemy et de Saint-Jacques à Liège, de la collégiale de Nivelles, de Saint-Servais de Maastricht, s'édifiaient au moment même où les cathédrales gothiques de Noyon, Senlis, Laon, Paris jaillissaient du sol français. Fréquent chevauchement des styles; ici, particulièrement frappant.

PREMIÈRE PHASE (972 - v. 1100)

Les programmes architecturaux. Les faits historiques touchant le milieu social, politique, économique ou religieux ont été suffisamment développés dans les chapitres précédents pour que nous y revenions. Rappelons cependant quelques données qui eurent une répercussion directe sur la commande architecturale.
Si les invasions normandes n'ont pas été aussi rudes et aussi destructrices qu'on le croyait naguère encore, il n'en est pas moins vrai que, la menace une fois écartée, la confiance générale renaît, la population s'accroît, entraînant une expansion nouvelle de l'agriculture et du commerce.
L'Église se dégage des cadres féodaux qui l'étreignaient. Sous le long épiscopat de Notger, Liège se redresse vigoureusement et rayonne d'un splendide éclat. Les monastères se réforment et se multiplient. Ils deviennent, à un haut degré, des foyers de spiritualité, de science et d'art. Une telle conjoncture entraîne normalement l'abondance des programmes architecturaux. Dans la ville épiscopale, dix églises sont consacrées en l'espace de cinquante ans, dont quatre vers l'an mil. Les abbayes ou les chapitres de Fosses, Gembloux, Florennes, Malonne, Hastière, Celles, Saint-Aubain à Namur, Nivelles, Lobbes, Saint-Ghislain, et bien d'autres, reconstruisent leur abbatiale ou leur collégiale durant la première moitié du XI^e^ siècle. D'humbles églises paroissiales, mérovingiennes ou carolingiennes, victimes du

temps et des hommes, se relèvent avec plus d'ampleur et de solidité. De nouvelles paroisses se créent et des églises de toutes dimensions s'élèvent le long des vallées de la Meuse, de la Sambre et de leurs affluents ainsi que sur les plateaux fertilisés qui les dominent.

Grand nombre d'églises certes, mais aussi un quadrillage de châteaux féodaux, urbains et campagnards, et une dispersion de complexes agricoles, solidement fortifiés; on commence seulement à étudier avec méthode ces édifices épars, réduits souvent à des pans de murailles. Quant aux enceintes et portes de villes, grandes et petites, il n'en subsiste, non plus, que des vestiges. Il faudrait réserver une place, également, aux maisons des villes et des villages, faites le plus souvent de charpenterie et de pisé, et que nous ne connaissons que par de rares exemplaires. Que de travaux en perspective pour les futurs historiens de l'architecture!

A-t-on suffisamment souligné, d'autre part, le rejaillissement, l'impact dirait-on aujourd'hui, dans le contexte économique, du secteur de la construction? On tirerait, certes, des conclusions utiles de cette fiévreuse activité architecturale du XI[e] siècle.

Hélas! Il ne nous reste que bien peu de monuments romans au regard d'une production aussi considérable. Durant tout le cours du moyen âge, l'ancienne principauté de Liège de même que les comtés de Namur et de Hainaut furent particulièrement éprouvés par les guerres et le passage des troupes en débandade. Les édifices en ont souffert. Malheur des temps sans doute, mais aussi destruction naturelle par l'eau, le gel et la foudre.

Fréquemment ne subsistent que les parties les plus robustes des édifices. C'est ainsi que bien des églises ne conservent de l'époque romane que la puissante tour romane; elle seule a résisté aux assauts du temps et des hommes. Parfois la nef ou le chœur furent maintenus en tout ou en partie; mais rares sont les édifices qui, comme l'église de Celles ou la collégiale de Nivelles, parvinrent jusqu'à nous sans grands changements à travers les neuf siècles qui nous séparent de leur construction.

Certaines églises disparues — et parmi les plus vastes — nous sont connues par les textes qui les décrivent, par des dessins anciens ou par les fouilles. C'est le cas de Saint-Lambert de Liège (la cathédrale du XI[e] siècle), de l'abbatiale de Stavelot, édifice avoisinant les cent mètres de longueur, comparable dans ses dimensions à la collégiale de Nivelles.

On voudrait ajouter la cathédrale mosane de Verdun; mais ses multiples transformations ont par trop altéré son aspect d'origine.

Faisant le compte de ce qui existe, de ce qui est connu par les sources écrites, par les fouilles et par ce que laissent soupçonner parfois de rudes murailles, nous restons confondus. Quelle extraordinaire floraison couvrait tout le XI[e] siècle! Et, ce qui nous frappe, c'est l'étonnante similitude de tous ces édifices, tant en plan qu'en élévation, unis par des caractères communs au sein d'une même famille homogène et typiquement mosane.

Facteurs géologiques. Deux éléments déterminent essentiellement le vocabulaire des formes pour constituer un groupe architectural unitaire : tout d'abord, le matériau lui-même, la pierre; ensuite sa technique d'extraction et de mise en œuvre. Dans le bassin mosan, qu'il s'agisse de grès houiller ou de calcaire, l'exploitation est malaisée en raison de la dureté de la roche et de la grande pauvreté des moyens techniques d'alors. On ne détache pas de la paroi rocheuse de gros blocs quadrangulaires, mais des masses informes dont on tire des moellons. La texture des matériaux, les outils encore primitifs et le manque d'habileté des ouvriers ne permettent pas de façonner des pierres d'appareil pouvant constituer des assises régulières, encore moins des bases, des tambours de colonnes et des chapiteaux. Depuis l'époque romaine, les tailleurs et les assembleurs de pierre ont disparu; ils ne réapparaîtront qu'au XII[e] siècle.

Ceci définit d'emblée le type d'architecture qui en résulte : une architecture maçonnée, faite de pierres irrégulières non taillées, c'est-à-dire de moellons, donnant, par conséquent, des murs épais et des piliers carrés soutenant des

arcs faits de claveaux plats et irréguliers.
Si l'on trouve parfois, dans cette architecture du XI^e siècle, des anglées de murailles faites de grosses pierres équarries, on peut présumer qu'il s'agit de matériaux de remploi prélevés à des ruines d'édifices antiques, encore nombreuses à cette époque. Des encoches prévues pour les agrafes de bronze, selon la technique romaine, ou des sculptures ravalées sont parfois là pour en témoigner. Parfois, comme à Saint-Mard (Vieux-Virton), ce sont des pierres romaines sculptées qui constituent l'une des anglées de la tour. Cette constatation d'ordre technique permet d'opposer ce qu'est l'architecture de maçons à l'époque romane à ce que sera l'architecture de tailleurs de pierre de la fin du XII^e siècle et de l'époque gothique. Il y a parfois de rares exceptions régionales à la technique du moellonnage, là où l'on extrait une pierre plus tendre qui se taille avec aisance; c'est le cas pour quelques exemples mosans de la région de Saint-Trond.

Les influences. L'homogénéité de l'architecture mosane du XI^e siècle ne résulte pas seulement de l'usage d'un matériau ingrat, de la technique de sa mise en œuvre et d'une vision esthétique des surfaces, des volumes et des espaces. Ici comme ailleurs, la source d'inspiration joue un rôle prépondérant; elle est à déceler dans un proche ou lointain passé ou dans les exemples fournis par la production contemporaine des régions limitrophes.
Dans cette vieille terre, berceau des Pépinnides et de la dynastie de Charlemagne, l'influence des édifices carolingiens a été déterminante : constructions simples, solidement maçonnées, d'aspect puissant et austère, figées dans une géométrie très stricte. Les mêmes matériaux, arrachés du sol, cassés et laissés à l'état brut, utilisés avec la même technique rudimentaire, vont donner une architecture à peu près identique, qui a sa beauté sobre et sa grandeur.
Les formules de l'architecture carolingienne se sont précisées et stabilisées dans tout l'empire ottonien; mais, alors que l'architecture germanique, après les Ottons, va s'orienter vers les compositions plus structurées de l'époque salienne, avec de légères variantes régionales, la Meuse demeurera longtemps fidèle à l'architecture des IX^e et X^e siècles.

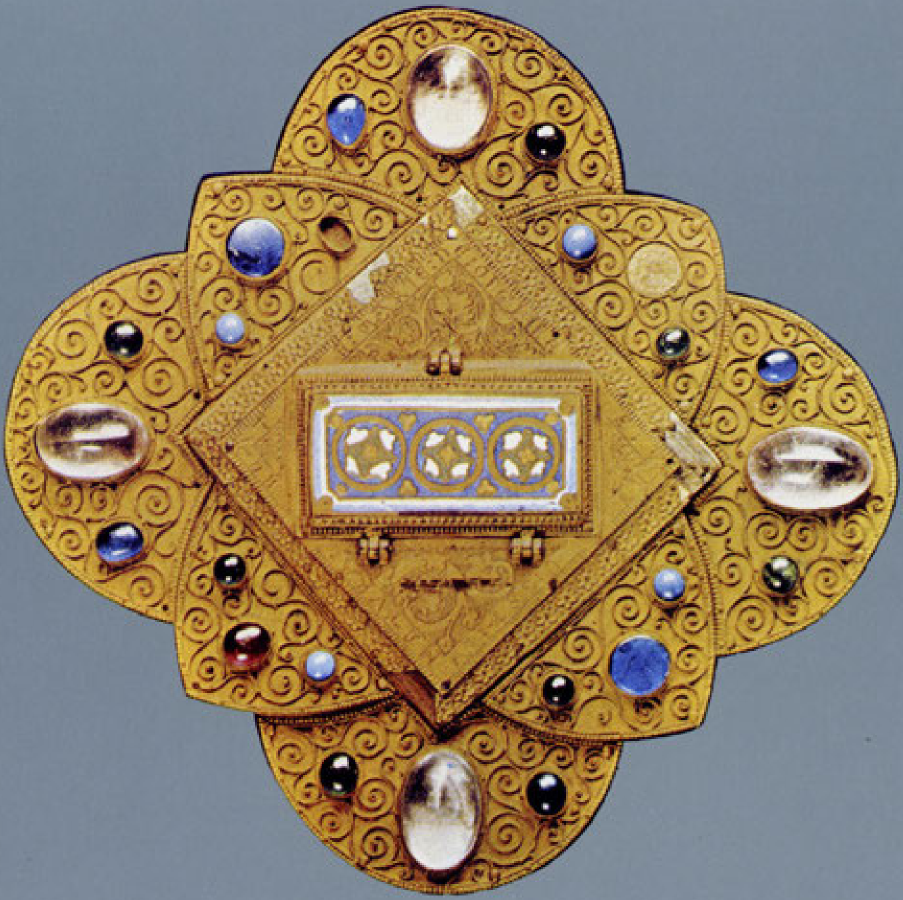
Par ailleurs, remontant à des sources plus lointaines, n'oublions pas que l'architecture carolingienne et post-carolingienne trouvait sa source dans les principes constructifs de l'architecture romaine : non pas celle de Rome, d'Italie, d'Espagne, du Midi de la France, des côtes méditerranéennes d'Afrique ou d'Asie, mais bien de l'architecture romaine coloniale de chez nous, celle du Nord de la Gaule, celle du 'limes' de l'Empire, celle de Bavai, de Trèves ou de Cologne. Ici, les tas de briques romaines alternent avec des assises de pierre. Mais c'est également une architecture de maçon, une architecture de gros murs unis, de piles carrées, d'arcades sans moulures. C'est aussi un même sens des volumes et des espaces. Rien de plus frappant que la comparaison, quant à l'esprit constructif et le rythme architectural, des arcades du portique de Bavai et de celles d'une nef romane du XI^e siècle en pays mosan, des arcades aveugles des constructions romaines de Trèves et de celles de la collégiale de Nivelles, par exemple.
Plaçons-nous dans le contexte architectural des maîtres d'œuvre du XI^e siècle au pays de la Meuse. Ils avaient sous les yeux des églises carolingiennes souvent importantes; beaucoup d'entre eux avaient vu le palais impérial d'Aix-la-Chapelle; ils connaissaient la production architecturale des régions germaniques; au surplus, ils pouvaient encore admirer les vestiges de l'Antiquité. Or, tous ces modèles, qui répondent à un même esprit technique et à une même esthétique de masses architecturales, s'accommodent d'un matériau irrégulier et de techniques peu évoluées. Soulignons aussi que la cathédrale notgérienne de Liège, marquée par les modèles carolingiens ou post-carolingiens, et consacrée en 1015, fut l'une des premières du groupe. Elle devait nécessairement rayonner avec tout l'éclat de son prestige. De ces influences, de ce grand exemple, et d'une même technique dans le traitement de

mêmes matériaux naquit une architecture typique et unitaire où la beauté rude se traduira dans les rapports harmonieux des volumes, des surfaces murales et de leurs percements.

Plan et structure. Le *plan central* fourni par l'exemple prestigieux de l'oratoire du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle a rejailli à Liège dans une construction notgérienne : l'église Saint-Jean. Il n'en subsiste que la tour occidentale flanquée de tourelles d'escalier. A l'intérieur se retrouvait la disposition aixoise : octogone sur piliers, entouré d'un large couloir circulaire à étage formant tribune; à l'est, chœur peu profond. Au milieu du XVIII[e] siècle, la vieille construction menaçait ruine; elle fut remplacée, sur les fondations primitives, par l'actuelle église à plan central, œuvre de l'architecte tessinois M.G. Pisoni, auteur des plans de la cathédrale de Namur, en collaboration avec l'architecte liégeois J.B. Renoz. A noter que ce même plan central imité d'Aix eut sa copie carolingienne en pays mosan, à la chapelle palatine du Valkhof à Nimègue, encore conservée. On le reverra, au X[e] siècle, à la chapelle des comtes de Flandre à Bruges dont subsistent les substructions, et plus tard, au XI[e] siècle, à Ottmarsheim, dans le Haut-Rhin. Le *plan basilical* est de règle partout ailleurs, avec sa structure de nef surélevée par rapport aux bas-côtés. Une exception cependant : l'*église-halle* de Theux, avec nefs et collatéraux de même hauteur.
La classification par ordre d'importance donne :
a) les humbles nefs uniques des petits villages et des hameaux; b) les sanctuaires à chœur, nef et bas-côtés des agglomérations plus importantes; c) les églises qui se complètent d'un transept, généralement celles où s'installe un chapitre de chanoines ou une communauté religieuse; d) les églises plus vastes, avec double transept, telles les cathédrales de Liège et de Verdun ou la grande abbatiale de Nivelles.
A l'occident de ces vaisseaux, et selon la même hiérarchie se dresse : a) la simple façade sans tour avec, souvent, un clocher-mur (tous ont disparu); b) la tour carrée; c) la tour flanquée d'une ou deux tourelles d'escalier; d) l'avant-corps formant chœur occidental, accusant ainsi le caractère bicéphale de la construction, complété par des tours latérales ou des tourelles.

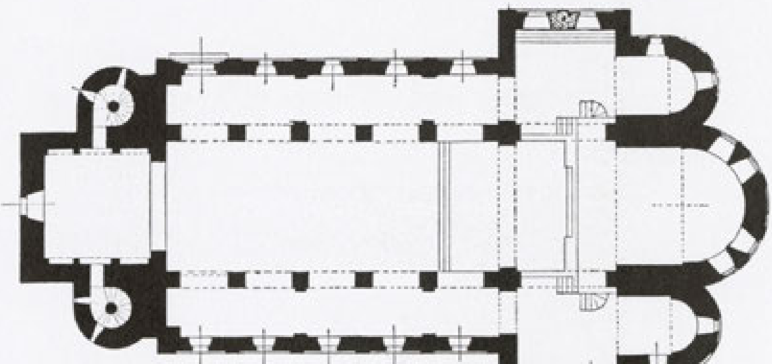
Masses extérieures. La *tour*, en pays mosan, se dresse presque toujours en façade occidentale, mettant ainsi l'accent au front de l'édifice, à l'encontre des régions du bassin de l'Escaut où la tour est plantée à la croisée du transept ou sur l'avant-chœur. Avec ou sans tourelle, elle s'affirme par son puissant volume. La masse est tout aussi importante quand il s'agit du bloc quadrangulaire d'un avant-corps, flanqué de tourelles (Notre-Dame de Maestricht, Amay). La *nef* domine les bas-côtés et prend normalement son éclairage au-dessus des toitures de ceux-ci. Les *bras du transept*, plus bas que la nef, permettent le percement de deux baies sur chacun des murs gouttereaux prolongés de la nef. C'est ce que les archéologues ont pris l'habitude d'appeler le 'transept bas'. Le *chœur*, lui aussi plus bas que la nef, laisse place à deux petites baies qui complètent ainsi la série de six fenêtres éclairant la croisée. Cette formule est à souligner parce que typiquement mosane. Enfin et parfois, l'appendice d'une *crypte extérieure*.

Caractères généraux. La *tour* joue souvent le rôle de donjon dressé à l'intérieur du retranchement fortifié qu'est l'enclos du cimetière. La population trouve ainsi refuge en cas de troubles passagers tels qu'assauts et pillages par des hordes armées ou par des troupes en débandade. Parfois, la tour sert de donjon au seigneur. Par la suite, elle pourra devenir le donjon communal; on y place le coffre à multiples serrures où se conservent les chartes et les archives. Sa masse puissante atteste ce caractère défensif que précisent maints détails : meurtrières, baies à banquette, mâchicoulis intérieur (Gerpinnes), parfois, hourd couronnant son sommet (Theux, Bastogne). C'est pour cette même raison défensive que le rez-de-chaussée de la tour n'a pas de porte extérieure, l'entrée étant reportée sur les flancs



PHYLACTÈRE DE SAINTE MARIE D'OIGNIES. *Vers 1226-1230. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire. Cuivre doré à filigranes et cabochons en cristal de roche, accostés de perles de couleurs; au centre, plaque d'émail champlevé. Diam. 0m.220. Ce reliquaire en forme de médaillon, contient un ossement de la pieuse femme qui vécut près du prieuré d'Oignies, mourut en 1213, et fut honorée comme bienheureuse par Jacques de Vitry, évêque de Saint-Jean d'Acre. L'œuvre a toutes les caractéristiques de style d'Hugo d'Oignies.*

CELLES. ÉGLISE SAINT-HADELIN. *Ancienne église collégiale. Première moitié du XI^e siècle. Construction typique des églises mosanes de cette époque : tour occidentale fermée, flanquée de tourelles; travées soulignées par des arcades aveugles; transept et chœur plus bas que la nef, laissant place à de petites fenêtres éclairant la croisée (Photo A.C.L.).*



CELLES. ÉGLISE SAINT-HADELIN. *Plan-type d'une église mosane du XI^e siècle. Piliers carrés maçonnés soutenant des arcades sans moulures.*

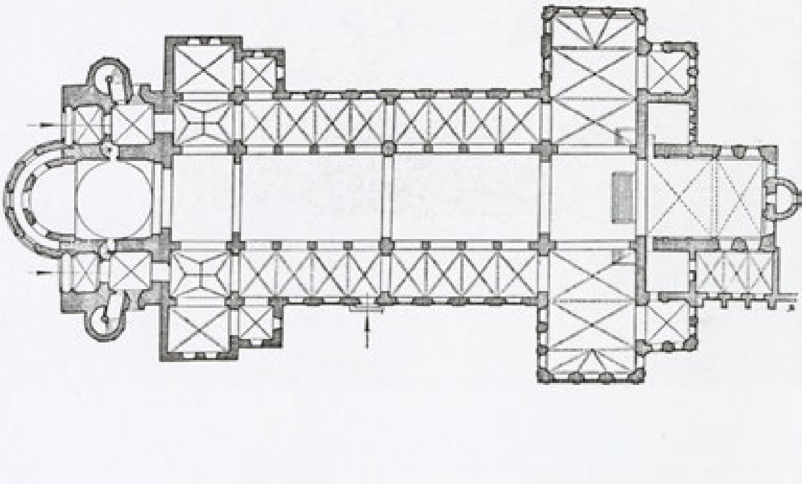
NIVELLES. COLLÉGIALE SAINTE-GERTRUDE. *Vue d'avion prise en 1956. Édifice consacré en 1046. Le massif occidental du XII^e^ siècle est encore surmonté de la tour gothique du XVII^e^ siècle, qui sera remplacée par la reconstitution du clocher primitif (Photo P. Sampoux).*

de l'édifice. L'étage est souvent d'un accès malaisé: parfois un escalier étroit dans l'épaisseur du mur, parfois tout simplement une échelle mobile, qu'on peut tirer à soi pour se retrancher. Si l'accès est facilité par une ou deux tourelles d'escalier, le premier étage de la tour pouvait être un lieu de culte — généralement dédié à saint Michel — ou l'oratoire du seigneur. Le dernier niveau abrite normalement les cloches.

La *nef* se présente toujours dans la grande sobriété géométrique de ses murs nus et de son plafond, rythmée par les arcades épaisses et sans ressaut que soutiennent les parallélépipèdes des supports.

Le *transept* se complète souvent d'une chapelle orientée sur chacun des croisillons.

NIVELLES. COLLÉGIALE SAINTE-GERTRUDE. *État à la fin du XII^e^ siècle. Plan-type des grandes cathédrales et abbatiales du groupe rhéno-mosan à chœurs opposés et double transept. Chœur oriental, nefs, transepts: 1ère m. XI^e^ siècle; chœur occidental: fin du XII^e^ siècle.*



Le *chœur*, parfois voûté, est fréquemment à chevet plat, mais aussi à abside.
La *crypte* est présente lorsque les restes d'un saint fondateur attire la foule des fidèles. On peut la classer selon deux types: sous le chœur, celui-ci voyant son niveau surélevé en conséquence (Nivelles, Hastière, Celles, Thynes, Huy, Gerpinnes, Lobbes, Mousty, Ciney, etc...); extérieur au chevet, suivant peut-être une tradition préromane. Les cryptes de ce genre se rencontrent ailleurs, mais il semble qu'elles aient eu une vogue plus marquée dans l'ancienne Lotharingie et tout particulièrement dans l'ancien diocèse de Liège, au XI[e] siècle. Seule, la crypte extérieure de Fosses-la-Ville est pour ainsi dire entièrement conservée. Saint-Barthélemy de Liège en montre les traces sur le mur de son chevet. Ailleurs, seuls, les textes, les gravures anciennes et les fouilles nous attestent leur existence, notamment aux abbatiales de Stavelot, Malmedy, Saint-Hubert, Andenne, vraisemblablement aussi à Gembloux.

Procédés techniques. Le matériau, nous l'avons dit, appelle une structure simple: des

NIVELLES. COLLÉGIALE SAINTE-GERTRUDE. *Remarquable exemple d'un intérieur de grande église mosane du XI[e] siècle. Piliers carrés, arcades sans mouluration, murs dépouillés soutenant des plafonds de bois. Austérité, grandeur, qualité des proportions (Photo A.C.L.).*

murs épais, pas de colonnes, mais des piliers maçonnés de section carrée, des arcades sans mouluration. Parfois, et surtout dans les plus anciens exemplaires, le pilier présente une section oblongue, ce qui donne l'impression d'arcades creusées dans le mur plus que d'un rythme de supports soutenant les arcades.
La colonne de pierre pour les nefs, monolithe ou en deux ou trois parties, est vraiment exceptionnelle. Dans les limites géographiques de cette étude, nous ne la rencontrons qu'à la nef de Saint-Barthélemy de Liège, où, comme à Hildesheim, elle forme une composition avec des piliers carrés. Nous la retrouvons dans le groupe mosan-mosellan à Saint-Pierre d'Utrecht, à Susteren, à Saint-Trond et à Echternach. Rappelons que l'alternance pilier-colonne fut adoptée à la nef carolingienne de Lobbes (v. 823).
Les voûtes d'arêtes ou en berceau sont réservées au rez-de-chaussée des tours, aux cryptes, c'est-à-dire à des espaces sans grandes dimensions. Parfois, cependant, un effort technique est tenté pour voûter le chœur (voûtes d'arêtes généralement, avec cul-de-four sur abside quand celle-ci existe; exceptionnellement, à Nivelles, voûte en berceau sur le chœur, dans son état primitif).
C'est un plafond de bois qui règne sur toutes les autres parties de l'édifice. Il est constitué de planches jointives portées sur ou sous les entraits de la charpente, entraits distants les uns des autres d'environ 0,80 m. à 1,00 m. Parfois la charpente demeure apparente, montrant sa structure typique de fermes rapprochées sans liens longitudinaux, selon le principe dénommé à 'chevrons formant fermes', avec pente d'environ 30°. Cette faible inclinaison des toitures du XI^{e} siècle — plus faible encore à l'époque carolingienne — résulte du mode généralisé de couverture en pierre plate. La couverture en plomb, connue par les textes, était réservée, semble-t-il, aux édifices importants.
Les arcs des baies et des arcades sont formés de claveaux irréguliers dont les joints ne suivent pas le tracé normal des rayons.
Dans les exemples qui voisinent l'an mil, le cintre de bois destiné à construire l'arc prenait appui sur les piliers et laissait un retrait au départ de l'arc; l'enduit, au raccord de ce retrait, donnait un arc outrepassé, supprimé dans les restaurations des XIX^{e} et XX^{e} siècles, mais qui a été à l'origine, vers les années 1840, de la thèse d'une dépendance de l'art islamique. Par après, le cintre provisoire en bois s'appuie sur une imposte et la naissance de l'arc se situe normalement dans le prolongement des piliers.
Les baies sont constituées autour d'un épais châssis de bois qui relève de la charpenterie plus que de la menuiserie. Sur ce châssis on tendait des vessies de porc, solution normale de fermeture translucide avant que ne se généralisent les panneaux de verre de petites dimensions assemblés dans une frêle armature de plomb.
Les pavements sont faits d'une coulée d'un mortier de chaux, de sable et de briques pilées. De l'époque mérovingienne jusqu'au début du XII^{e} siècle, cette formule s'applique à un vaste territoire allant de la Loire à l'Elbe. Les enduits, non dressés, étaient étendus assez librement et couvraient les murs, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Ainsi, nos vieilles églises romanes ne se présentaient pas, comme aujourd'hui, dans leur couleur de grès ou de calcaire, mais dans la tonalité claire de leurs enduits, recouverts parfois de peintures murales à l'intérieur. C'est tout à fait par exception que la collégiale de Nivelles eut ses matériaux apparents dès l'origine, ainsi qu'en témoigne la technique du joint lissé et recoupé.

Le décor. A l'extérieur, l'ornementation se ramène à un décor architectonique fait de larges arcades aveugles retombant sur des bandes murales et encadrant les fenêtres; elles rythment les travées de la construction. Chose curieuse, la frise d'arcatures sous corniche, fréquente au XI^{e} siècle dans les régions du Sud de la Loire, et, plus encore en Italie et dans le Nord de l'Espagne, n'apparaîtra chez nous qu'à l'extrême fin du XI^{e} siècle pour se vulgariser au siècle suivant. A l'intérieur, ces mêmes arcades aveugles se retrouvent, par exception,

HUY. COLLÉGIALE NOTRE-DAME. *Crypte. Seul reste de la collégiale romane de Huy consacrée en 1066. Elle fut découverte en 1906 sous le transept de l'actuelle collégiale gothique (Photo A.C.L.).*

au transept occidental de Nivelles (v. 1030). Parfois un jeu d'arcatures anime les murs intérieurs de la tour, comme à Hastière et à Celles; au chœur de Nivelles, elles se font plus profondes et s'appuient sur des fûts monolithes, décor mural unique au XI^e^ siècle. Quant aux murs des nefs et des collatéraux, ils restent nus; les arcades sont dépourvues de mouluration ou même de ressauts. Seule une imposte à simple cavet couronne les piliers carrés sur deux ou quatre faces. A la collégiale de Nivelles, une moulure continue, en cavet, sépare les deux registres de la nef: celui des arcades et celui des fenêtres hautes.

Ainsi, toutes ces églises mosanes du XI^e^ siècle se caractérisent par leur grande sobriété; mais justement, c'est de cette rigueur dans l'harmonie générale des volumes et des percements qu'elles tirent leur beauté austère.

SECONDE PHASE

Ce cloisonnement, avec point de départ aux environs de 1100, est bien arbitraire, faut-il le dire? Il facilite tout simplement une présentation quelque peu didactique. En réalité l'architecture, si typiquement mosane du XI^e^ siècle, va se retrouver sans changement dans bien des sanctuaires, et cela, à travers tout le XII^e^ siècle et même au-delà. Certains édifices montrent une tendance à s'articuler, sans doute selon une tardive influence de l'architecture germanique de la dynastie des empereurs saliens (1024-1106) et notamment selon l'exemple fastueux de la cathédrale de Spire.

Les programmes architecturaux. On avait édifié trop d'édifices au XI^e^ siècle pour qu'il en restât encore beaucoup à bâtir. Presque tous les programmes constructifs avaient vu leur complète réalisation dès 1050 déjà. Aussi, la plupart des œuvres architecturales du XII^e^ siècle que nous conservons ne sont souvent que des achèvements retardés jusque-là; parmi eux, la construction de puissants avant-corps remplaçant des massifs occidentaux carolingiens. Seules, quelques églises de moyenne importance et des édifices ruraux appartiennent dans leur intégralité à ce siècle. N'oublions cependant pas que ce XII^e^ siècle, relativement limité dans ses programmes constructifs nouveaux, va atteindre, dès les débuts, un haut niveau de qualité artistique dont témoigne un chef-d'œuvre tel que les fonts de Saint-Barthélemy à Liège (entre 1107 et 1118).

Facteurs géologiques et techniques. Le XII^e^ siècle est caractérisé par un souci et une possibilité de perfectionnement technique dans

l'extraction et la taille de la pierre. Le grès houiller, irrégulier, ne permettant que la construction en moellons, demeure un matériau courant. Mais, l'extraction de la pierre calcaire de bancs viséens, du grès semi-dur du Sud du Brabant, du tuffeau de Lincent ou de Maastricht, allant de pair avec un artisanat qui s'affine, il est permis maintenant de construire en assises régulières, de façonner des moulures et de sculpter la pierre. Cette évolution est commune à l'Occident tout entier durant le XII[e] siècle. Il en résulte la possibilité d'une structure plus souple, la tendance au voûtement de toutes les parties de l'édifice et le goût du décor architectonique. L'architecture, livrée jusqu'ici aux maçons, passe aux mains des tailleurs de pierre.

Les influences. Dès le XI[e] siècle, des influences lombardes se manifestent sur les bords du Rhin, résultat de relations commerciales et politiques qui unissent les deux contrées par-delà les Alpes. Ces influences se font davantage sentir au fur et à mesure qu'on avance dans le XII[e] siècle; elles s'imprègnent des perfectionnements et du déploiement ornemental des églises du nord de l'Italie. C'est ainsi que l'architecture rhénane abandonne l'austère majesté des formules carolingiennes et ottoniennes auxquelles elle avait été fidèle jusque-là, pour adopter la structure voûtée et le répertoire des formes lombardes avec son décor d'arcatures multipliées et de galeries extérieures. Normalement, le groupe de la Meuse va s'enrichir de l'apport rhénan, tout en conservant cependant une esthétique assez personnelle.

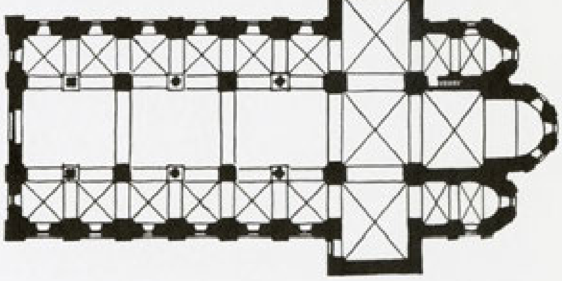
Monuments : plan et structure. Il est assez malaisé de cerner une typologie de l'architecture mosane du XII[e] siècle. En effet, qu'avons-nous à signaler parmi une production assez disparate et fort réduite par rapport à celle de l'âge précédent?

ORP-LE-GRAND. ÉGLISE SAINT-MARTIN. v. 1100(?). *L'élévation intérieure des travées est soulignée par des pilastres et des demi-colonnes adossées, reliées par des arcs polygonaux sous le plafond. Évolution vers une architecture davantage articulée (Photo A.C.L.).*

SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ. ÉGLISE DES SAINTS PIERRE ET PAUL. *Ancienne église d'un prieuré clunisien, consacrée dans le second quart du XII[e] siècle. La tour octogonale à la croisée du transept est rare dans l'architecture romane de la Meuse, fidèle à la présence de la robuste tour carrée en façade (Photo P. Becker).*

SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ. ÉGLISE DES SAINTS PIERRE ET PAUL. *L'alternance des piliers forts et des piliers faibles, ainsi que les pilastres et les arcs de décharge indiquent la volonté d'un voûtement qui ne fut jamais réalisé sur la nef (Photo P. Becker).*

SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ. ÉGLISE DES SAINTS PIERRE ET PAUL. *Plan à 'travées lombardes' avec alternance de supports.*



1 — Quelques églises rurales qui maintiennent la tradition du pilier carré, du mur nu et du plafond.
2 — Des édifices comme l'église d'Orp-le-Grand et, plus humblement, celle de Cherain. Toutes deux se situent très vaguement vers 1100. Elles montrent une tendance à s'articuler, c'est-à-dire à souligner les travées de la nef, à l'intérieur, par la verticalité de supports engagés soutenant des arcades aveugles montant jusqu'au plafond.
3 — L'église du prieuré clunisien de Saint-Séverin-en-Condroz, consacrée par l'évêque de Liège Albéron II (1136-1145).
Le plan présente un rythme alterné de piles fortes et de piles faibles, selon le principe de la 'travée lombarde', permettant le voûtement des nefs, qui ne fut cependant pas réalisé sur la nef centrale. Cette église, contrairement à la tradition mosane, présente une tour octogonale à la croisée du transept. Il n'est pas exclu d'y voir une influence clunisienne, bien que la tour de croisée ait été érigée, par exception,

dans des édifices mosans aujourd'hui disparus.
4 — Les massifs occidentaux doivent retenir une attention particulière. Dans la région mosane, ils affectent la forme d'un bloc quadrangulaire, de la toiture duquel émergent une ou plusieurs tours. La cathédrale de Spire en offre, pour le XI^e siècle, un monumental prototype.
Il en est quatre, robustes et monumentaux, qui furent en chantier tous ensemble dans le dernier quart du XII^e siècle : ceux de Saint-Barthélemy à Liège, de Saint-Jacques à Liège, de Sainte-Gertrude à Nivelles et, quoique hors des limites géographiques de notre sujet, celui de Saint-Servais de Maastricht. Leur structure est savante et complexe, alliant le décor à la monumentalité, surtout à Nivelles où il est complété par une abside typiquement rhénane (reconstituée, ainsi que le clocher, depuis 1970). Ces avant-corps-blocs, issus de massifs occidentaux de l'époque carolingienne, se retrouvent, à échelle réduite, à Maaseik-Aldeneik, à Clermont-sur-Berwinne, à l'ancienne église Saint-Pierre d'Aywaille. La formule se perpétue au XIII^e siècle à l'abbatiale de Villers-la-Ville et, en région thioise, à Saint-Germain de Tirlemont, ainsi qu'à la fin du XV^e siècle, à Saint-Pierre de Louvain.
5 — Les exemples variés dans leur plan et leur structure comme : l'église de Hamoir-Xhignesse, à la chronologie fort fuyante en raison de diverses campagnes romanes de construction s'échelonnant dans le cours du XII^e siècle; l'église de Nadrin-Ollomont, où un chœur et des chapelles latérales fondent leurs trois absides, en une structure miniature, voûtée d'arêtes et de culs-de-four, précédée par une nef unique très simple selon une formule plus helvétique ou méditerranéenne que rhéno-mosane.

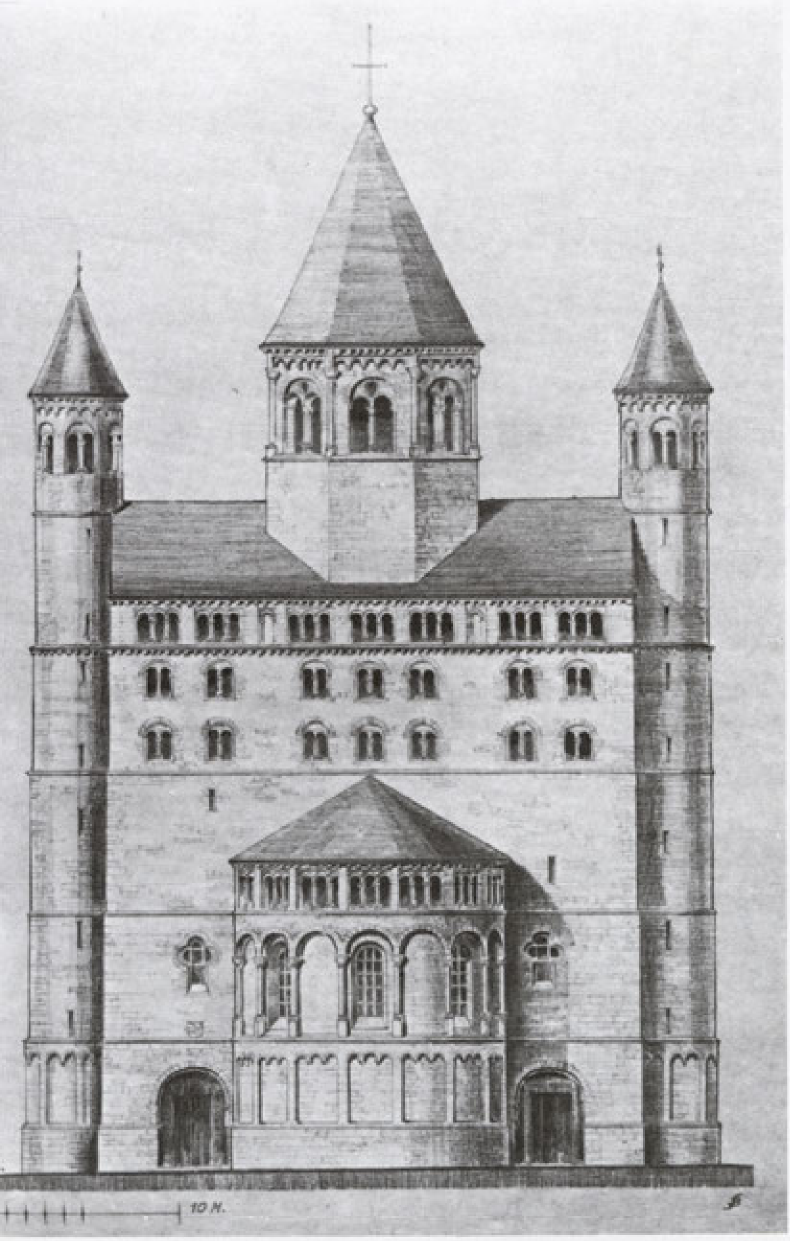
LIÈGE. ÉGLISE SAINT BARTHÉLEMY. *Massif occidental, seconde moitié du XII^e siècle. 'Coffre monumental' dressé au front de l'église. Deux clochers à flèches rhomboïdales d'inspiration rhénane émergent de la toiture. Décor d'arcades aveugles et d'arcatures (Photo A.C.L.).*

Procédés techniques et décoratifs.

Aux grossières maçonneries de moellons, succèdent des parements appareillés par lits horizontaux. C'est ainsi que les églises de campagne, qui ne diffèrent pas de forme durant les XI^e et XII^e siècles, peuvent être datées avec une certaine approximation d'après le soin apporté à la mise en œuvre des matériaux.
Les voûtes d'arêtes participent à ce progrès et il s'en rencontre qui sont appareillées avec

LIÈGE. ÉGLISE SAINTE-CROIX. *Les parties occidentales, avec abside, de caractère rhénan, construites vers 1200, précèdent une église-halle du XIV^e^ siècle.*

NIVELLES. COLLÉGIALE SAINTE-GERTRUDE. *Restitution du massif occidental de la fin du XII^e^ siècle. Coffre quadrangulaire, d'où émerge la tour octogonale, complété par deux tourelles d'escalier et par une opulente abside typiquement rhénane. La reconstruction se réalise sur la base de cette restitution fondée sur les témoins anciens retrouvés sur place et sur les sources iconographiques.*



HAMOIR. ÉGLISE SAINT-PIERRE À XHIGNESSE. *Le chevet est orné d'un registre de niches, sorte de simplification de la galerie d'arcatures répandue au XII^e^ siècle en Lombardie, dans les pays rhénans et chez nous (Photo A.C.L.).*

science. Parmi les voûtes, nous devons ajouter la coupole. On la rencontre à la même époque, dans l'architecture rhénane à Saint-Georges de Cologne, sur la Meuse à Saint-Servais de Maestricht, dans le Tournaisis à Blaton; elle est adoptée de façon systématique au massif occidental de la collégiale de Nivelles où l'on en rencontre huit, portées de façons variées sur trompes et pendentifs, réparties dans le chœur, les chapelles et la grande salle de l'étage.

Les galeries de circulation se multiplient, à la façon lombardo-rhénane, sous les corniches des absides : abside occidentale de Nivelles, abside orientale d'Avennes et de Maastricht, la très tardive abside occidentale de Sainte-Croix de Liège. On la voyait aussi à l'abside occidentale de Saint-Nicolas en Glain, près de Liège, aujourd'hui disparue. Elle apparaît dans différentes sources iconographiques. Sous forme de coursière, elle se multiplie aussi dans l'épaisseur des murs; à la collégiale de Nivelles, elle se développe sur quatre niveaux.

La simplification de la galerie ajourée prend la forme d'une succession de niches creuses telle qu'on la voit sous la corniche de l'abside à l'église de Hamoir-Xhignesse et telle qu'elle existait sans doute à l'église de Braux (département des Ardennes). La décoration par niches rapprochées se voit aussi à la base des murs intérieurs de l'église d'Ocquier.

La mouluration, elle aussi, se fait plus savante, surtout dans le dernier tiers du XII^e siècle, influencée par l'architecture romane très décorée de l'époque des Hohenstaufen.

Simon BRIGODE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE. Voir page 374.

La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle

Une école artistique est importante et complète dans la mesure où elle se manifeste dans les genres ou les techniques les plus divers. Dans la mesure aussi où elle fait preuve d'une longévité et d'un rayonnement. Enfin, si elle a permis l'éclosion d'œuvres transcendantes traduisant les conceptions artistiques d'une ou de plusieurs époques tout en révélant une spécificité régionale. Ces conditions étant remplies, l'importance et le prestige de l'école mosane sont reconnus et incontestés, bien que l'histoire de l'art traditionnelle l'enserre, à tort, dans des limites chronologiques trop restreintes. La rutilante séduction de l'orfèvrerie et de l'émaillerie mosanes, les raffinements de la miniature de cette école, la perfection des ivoires ont, dans une certaine mesure, limité l'art mosan à ces manifestations avec pour conséquence qu'on a quelque peu oublié que l'école mosane évoluant et se transformant, suivant une inéluctable loi, se développe tout au long du moyen âge et bien après aussi. Mais pour la période envisagée dans le cadre de ce chapitre, le prestige de l'art mosan est tel que souvent, à défaut de pouvoir trouver d'autres explications, on aura tendance à imaginer des influences mosanes là où il n'y en a pas nécessairement. Ou bien encore, une *Sedes* du XIII^e siècle, qu'on ne peut localiser aisément, sera, presque automatiquement, estimée comme mosane alors que la sculpture de cette école est pourtant considérée comme la parente pauvre de l'art mosan, généralement négligée et relativement peu connue. Mais l'adage ne veut-il pas qu'on ne prête qu'aux riches!

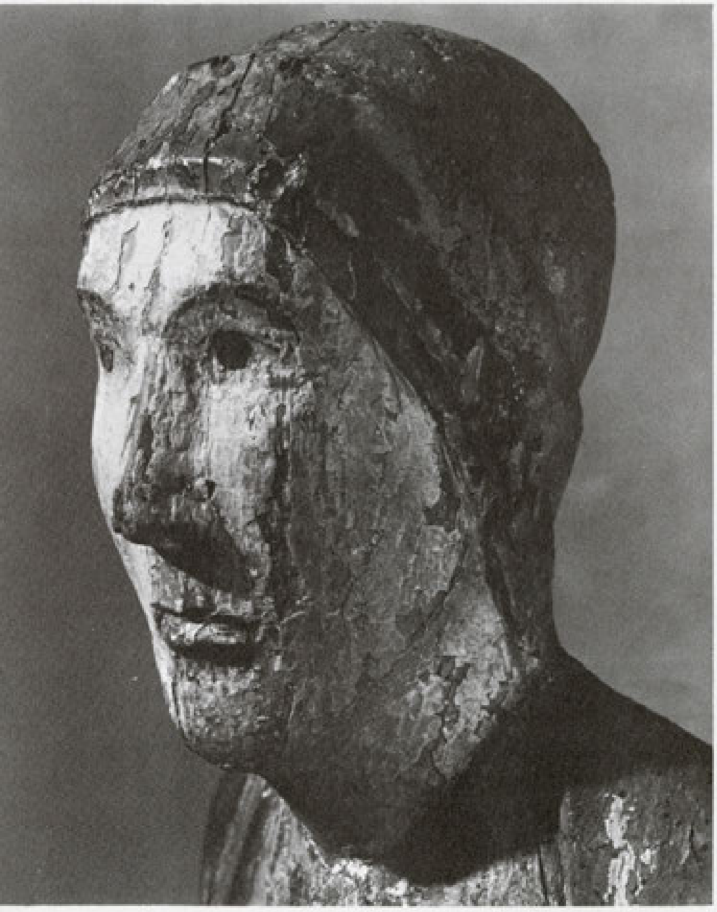
Méconnaissance et importance de la sculpture mosane. Diverses raisons expliquent le fait que la sculpture mosane n'occupe pas encore la place éminente qui lui revient dans cette école. Le pays mosan ne conserve pas d'ensembles monumentaux aussi prestigieux que ceux qu'on trouve en France, par exemple. Les témoins conservés ne sont pas toujours révélateurs du niveau atteint par l'école mosane. Le temps a fait aussi son œuvre en altérant le matériau comme c'est le cas, par exemple, avec le portail du transept nord de la collégiale de Dinant ou celui du bas-côté sud de l'église de Wellen. L'incendie de Liège en 1185 a été catastrophique. Le sac de Liège en 1468 a complété partiellement l'épuration. Celle-ci s'est poursuivie au cours des siècles. De la sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle, on n'a plus finalement qu'une ombre. Cependant, celle-ci s'éclaire partiellement grâce à quelques œuvres exceptionnelles qui ne peuvent s'expliquer que si l'on accorde à la sculpture mosane une importance plus grande qu'on ne l'a fait. D'autre part, pour les XI^e et XII^e siècles notamment, la relative méconnaissance de la sculpture mosane résulte aussi d'une erreur méthodologique ayant déterminé un cloisonnement des recherches sur la base des matériaux et des techniques. C'est ainsi que les ivoires seront étudiés isolément et qu'on agira de même pour la pierre ou pour le métal. Et qu'on aura tendance à oublier le bois, alors que c'est précisément dans cette matière que la sculpture mosane compte quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus remarquables. Pourtant, les textes sont connus et signalent qu'il n'y a point le cloisonnement que l'histoire de l'art traditionnelle a dressé et que tendent à renforcer les tendances 'technologiques et matérielles' actuellement à la mode. A Saint-Trond, l'abbé Adélard II (1055-1082) n'est-il pas sculpteur et miniaturiste tout à la fois? A la fin du XI^e siècle, à

Saint-Hubert, Fulco ne travaille-t-il pas la pierre et le bois tout en étant aussi miniaturiste? Jacques Stiennon a sorti de l'oubli Jourdain de Liège, œuvrant à l'abbaye de Malonne vers 1200 où il exécute des pièces d'orfèvrerie et des sculptures en bois. Mais les œuvres parlent aussi. Anton von Euw a pu noter, non sans raison, que maints ivoires, qui sont œuvres sculptées, ne peuvent s'expliquer que s'ils sont réalisés par des orfèvres. C'est ainsi qu'à propos de l'ivoire de la *Transfiguration* ornant le plat d'évangéliaire d'Afflighem (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, vers 1100-1120), il a pu évoquer le nom du fameux Reinerus, *aurifaber hoyensis* dont on ne connaît, avec certitude, qu'une œuvre, mais qui relève de la 'dinanderie': les célèbres Fonts baptismaux de l'église St-Barthélemy à Liège dont on a quelque peu tendance à oublier qu'ils constituent un relief et que, par conséquent, ils relèvent de la sculpture. Il en va de même pour les panneaux en argent repoussé ornant la châsse de saint Hadelin à Visé; il en va de même aussi pour maintes autres œuvres enfermées dans la catégorie du procédé technique de réalisation, donnée matérielle secondaire au point de vue de ce qui est l'essentiel, à savoir le *style* par lequel s'expriment les conceptions artistiques du temps et de l'école.

A cause de cette erreur méthodologique, on a pu s'étonner du contraste qu'il pouvait y avoir entre la sculpture mosane telle qu'elle était apparemment connue et le remarquable ensemble des ivoires, de l'orfèvrerie et de la miniature. On était aussi obnubilé par la quantité d'œuvres en pierre, souvent de qualité secondaire. Mais si cette quantité est intéressante pour la notion de production, celle-ci ne traduit pas nécessairement l'élément qualitatif qui est le plus important quant à l'appréciation du niveau de l'école. Enfin, certaines des œuvres les plus remarquables de la sculpture mosane ont été négligées, soit qu'on n'en ait pas entrevu l'importance, comme c'est le cas avec le *Christ de Huy*, soit que la datation fût mal établie. L'étonnante *Tête de Christ* de la collégiale Saint-Pierre à Louvain en est un exemple. Ou bien les œuvres n'ont été découvertes que récemment et sont donc encore, en partie, inédites. Bref, l'histoire de la sculpture mosane s'est faite, à quelques exceptions près, au départ d'œuvres souvent secondaires à travers lesquelles on oubliait qu'il fallait deviner des œuvres per-

À gauche. RÉSURRECTION DU FILS DE LA VEUVE DE NAÏM, détail de la plaque d'ivoire, dite aux 'Trois Résurrections'. *École mosane (maître liégeois), vers 1030-50. Liège, cathédrale Saint-Paul, trésor. En détachant ses personnages du fond, le sculpteur domine les contingences du haut ou du bas-relief pour atteindre le principe de la statuaire indépendante dont il exploite les possibilités pour conférer vie et animation au groupe mais aussi à chacun des personnages. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

À droite. TÊTE DE CHRIST. *École mosane (maître liégeois), vers 1060. Louvain, collégiale Saint-Pierre. Cette tête faisait partie d'un Christ détruit en 1914. Déjà signalé en 1382, celui-ci était connu et vénéré sous le nom de Curva Crux ou Krom Kruis ou Croix tortuée. Il présentait la particularité iconographique (peut-être non originale?) d'avoir le bras droit détaché de la croix. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*



VIERGE ASSISE À L'ENFANT PROVENANT D'ÉVEGNÉE, détail. *École mosane (maître liégeois), vers 1070. Liège, Musée diocésain. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

dues d'une qualité comparable à celle que montrent encore la miniature ou l'émaillerie. Cette qualité est également comparable à celle des sculptures conservées de l'école colonaise. Si l'école mosane se distingue remarquablement dans le domaine des ivoires, de l'émaillerie, ce n'est pourtant que pendant un laps de temps déterminé. Mais, alors que la sculpture mosane a été considérée comme la parente pauvre de cette école, paradoxalement, c'est elle seule qui témoigne encore de la longévité de l'art mosan. Elle aussi témoigne d'un rayonnement bien au-delà des limites du pays mosan. Et tout en traduisant une spécificité mosane, certaines de ses créations

sont remarquables au point de transcender la notion d'école. Parmi les sculptures mosanes encore conservées, il en est quelques-unes, en effet, qui peuvent se ranger parmi les plus belles créations de la sculpture européenne. Qu'il suffise de penser à la tête de Christ de Louvain, aux Christs de Huy et de Wasseiges, à certaines statues du *Saint Jean au Calvaire* (Liège, église St-Jean et collection privée) et enfin à la *Sedes* de l'église Saint-Jean à Liège.

L'école mosane et le milieu rhéno-mosan. La notion d'art ou d'école mosane revêt une certaine ambiguïté notamment en ce qui concerne son aire géographique. Le problème se pose d'ailleurs tout particulièrement dans le domaine de la sculpture. Cette aire ne recouvre pas tout le bassin de la Meuse. Mais elle peut aussi le dépasser. Verdun est ville mosane, mais malgré les échanges artistiques qui se nouèrent entre cette ville et Liège, la Lorraine constitue un milieu artistique différent, ce que confirme la sculpture. Entre Maestricht et Liège, l'osmose ne sera pas toujours complète. Par contre, une partie du Brabant relèvera de la mouvance mosane. A cet égard, les limites de la principauté de Liège ou de l'évêché jouent un rôle important jusqu'au-delà des années 1250-60, ce qui n'empêche pas que des ateliers régionaux puissent développer leurs activités en donnant aux canons liégeois des colorations différentes. Malgré l'ambiguïté du terme 'mosan', celui-ci entraîne cependant une sorte de *consensus*, informel du fait qu'une école artistique constitue un *Kunstlandschaft* aux contours flous, mais dont les impalpables conceptions sont plus essentielles que les données matérielles et donc mesurables. Deux certitudes pourtant : Liège est l'épicentre de cette école, et celle-ci s'intègre dans l'entité géographique, historique et culturelle que constitue le milieu rhéno-mosan, tout au moins pour la période envisagée dans ce chapitre. De ces deux certitudes, il en découle une troisième : Cologne et Liège seront les deux pôles de cette entité dans laquelle Maestricht et Aix-la-Chapelle jouèrent des rôles particuliers. Cette intégration du monde mosan dans l'entité rhéno-mosane est une donnée de base essentielle de l'école mosane. Elle explique, par exemple, la différence fondamentale qui sépare les écoles mosane et scaldienne.

L'insertion de l'école mosane dans le milieu rhéno-mosan, c'est-à-dire, en définitive, son appartenance aux prolongements ottoniens de l'empire carolingien, entraînera toute une série de conséquences qui, au point de vue artistique et dans la sculpture notamment, détermineront les conceptions et l'évolution du style. Elle favorisera les rapports entre Liège et la métropole ecclésiastique et artistique qu'est Cologne. Entre les deux villes se nouent des échanges mutuels privilégiés. Elle permettra aux traditions carolingiennes de se maintenir tout en retrouvant une nouvelle fraîcheur sous les Ottoniens et de se prolonger après eux. Au point de vue artistique, il en résultera une expression artistique spécifique résultant d'une subtile réinterprétation de l'Antiquité, réinterprétation régénérée aussi par des influences directes et indirectes de Byzance, mais dans la mesure où celles-ci évoquent plus l'Antiquité qu'elles ne traduisent d'autres données essentielles de l'art byzantin. Cette distinction est importante, car elle explique que les voies qu'emprunteront l'art byzantin et l'art rhéno-mosan seront, par la suite, essentiellement différentes. Ces voies auront leur propre évolution si bien que l'art rhéno-mosan ne pourra jamais se confondre avec l'art byzantin au point de vue stylistique. Aucune de ces voies ne s'adaptera au phénomène roman. Ce n'est pas le cas du milieu français où, pourtant, les influences byzantines ne sont pas négligeables. C'est dire que si celles-ci ne peuvent être ignorées, il convient d'insister surtout sur l'assimilation et l'interprétation qu'en donnent les milieux carolingiens et ottoniens, les artistes du Rhin et de la Meuse.

A partir du X^{e} siècle et pendant près de trois siècles, le milieu rhéno-mosan sera un centre de gravité artistique de l'Europe que supplantera, peu à peu, le milieu français qui a évolué d'une manière différente, tout d'abord dans le cadre des conceptions romanes qui, progressi-

vement, se transformeront en art gothique au cours de la deuxième moitié du XII^e siècle. Le destin du milieu rhéno-mosan sera différent. L'empreinte des conceptions carolingiennes et ottoniennes y est tellement vivace que ce milieu demeurera, en grande partie, réfractaire aux conceptions romanes. Ce qui sépare ces conceptions ne sont pas de simples variations permettant de différencier des écoles, comme c'est le cas par exemple pour l'école tournaisienne par rapport à celle de l'Île-de-France. La différence est fondamentale. Il s'agit de deux conceptions essentiellement différentes. Dans le milieu rhéno-mosan, la figuration humaine, par exemple, avec la vie, le mouvement et les palpitations qu'elle suggère, sera respectée même si elle est parfois transfigurée dans son évocation. Par contre, les conceptions romanes déshumanisent cette évocation schématisée et parfois torturée, aboutissant le cas échéant à des formes expressives, certes, mais irréelles. Il en résulte que, pour le milieu rhéno-mosan, on ne peut guère parler d'art roman. Entre celui-ci et l'art ottonien et post-ottonien, il y a, en effet, une complète antinomie. La sculpture rhéno-mosane le démontre. La notion d'art rhéno-mosan implique une communauté de conceptions, des rapports et des échanges mutuels. Mais elle n'implique nullement une osmose telle que l'école mosane serait purement et simplement absorbée, diluée dans une vaste école rhénane. En réalité, Cologne et Liège donneront à leurs interprétations des conceptions ottoniennes une coloration différente et originale. Malgré les interférences et l'étroitesse des rapports qu'il y a entre les variations mosanes et rhénanes, chacune d'elles est suffisamment spécifique pour qu'on ne puisse contester l'existence de deux grandes écoles. Chacune d'elles traduit des sentiments qui lui sont propres, s'insère dans des paysages artistiques proches mais différents, s'inscrit dans une ambiance différenciée déterminant une vision particulière des choses. Par ailleurs et ultérieurement, en arrivant à Cologne, le Rhin majestueux charrie des courants et des influences qui ne vont pas nécessairement se retrouver en pays mosan. La sculpture mosane sera révélatrice de cette communauté de conceptions mais aussi de cette impalpable différence d'atmosphère déjà ressentie par Fortunat quand il chante 'Mosa dulce sonans...'. Et c'est aussi une certaine mesure et une certaine douceur particulière à la Meuse qu'évoquera la sculpture mosane.

Les artistes et les œuvres. Pour les XI^e et XII^e siècles quelques sculpteurs nous sont connus, tels l'abbé Adélard II (1055-1082) à Saint-Trond, ou Fulco à Saint-Hubert (fin XI^e s.), ou Jourdain de Liège (vers 1200) auxquels il a déjà été fait allusion en précisant qu'ils travaillaient la pierre comme le bois et qu'ils étaient en même temps orfèvres ou miniaturistes. Aucune de leurs œuvres cependant n'est conservée. A Malonne, un chapiteau provenant de l'ancienne abbatiale pourrait être dû au futur abbé Grégoire. L'œuvre est cependant sans signification au point de vue sculptural. Ces renseignements n'en demeurent pas moins intéressants quant au rôle joué par les abbayes. La seule personnalité qui puisse être appréhendée à travers ses œuvres est celle d'Heimo en l'église Notre-Dame à Maestricht. Il y signa un chapiteau historié sur lequel il s'est d'ailleurs représenté offrant à la Vierge une de ses œuvres : un chapiteau. L'analyse des œuvres n'a pas encore été poussée suffisamment pour qu'on ait réussi vraiment à regrouper des œuvres et les attribuer à des maîtres anonymes. Il est vrai que la tâche est rendue malaisée du fait de la disparition des œuvres, si bien qu'il est exceptionnel d'avoir deux œuvres très proches l'une de l'autre, comme c'est le cas avec les Christs de Huy et de Wasseiges, si bien qu'on peut les attribuer à un seul maître.
Le domaine des ivoires fait exception. Il faut aussi tenir compte de la personnalité des orfèvres dont les œuvres sont, en fait, des sculptures. C'est dire qu'un Renier de Huy, bien qu'il soit *aurifaber*, doit aussi se ranger parmi les sculpteurs mosans. Pour ses célèbres Fonts baptismaux de Liège, avant que ceux-ci ne puissent être coulés, l'orfèvre Renier n'a-t-il pas dû nécessairement modeler, c'est-à-dire

DÉTAIL DU BAPTÊME DES PUBLICAINS DANS LES FONTS BAPTISMAUX DE RENIER DE HUY, entre 1107 et 1118. *Liège, église Saint-Barthélemy. Commandés par l'abbé Hillin, ces fonts proviennent de l'ancienne église Notre-Dame-aux-fonts. Le personnage représenté nous apparaît comme une sculpture quasi indépendante, conçue et pensée par un sculpteur, même si Renier de Huy nous est uniquement présenté comme orfèvre par la Chronique liégeoise de 1402 grâce à laquelle le nom de l'auteur de ces fonts baptismaux nous est connu. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

faire œuvre de sculpteur? Si ce n'était pas le cas, Renier serait certes un habile exécutant mais usurperait une gloire revenant à un sculpteur!

Il est bien évident, qu'à travers l'échantillonnage arbitraire des œuvres conservées, on ne peut plus se faire qu'une idée partielle de la sculpture mosane tout particulièrement pour les XI^{e} et XII^{e} siècles. Mais encore faut-il veiller à ne pas s'en faire une idée fausse, ce qui n'a pas toujours été le cas. Le répertoire des sculptures sur pierre, dressé par Lisbeth Tollenaere, est suffisamment exhaustif pour qu'on en tire quelques données au point de vue de la production. Si près de deux cents fonts baptismaux mosans ont été répertoriés, les deux tiers sont datés du XII^{e} siècle. On peut en déduire que les ateliers mosans ont, au cours de ce siècle, connu une intense activité dont la production a été exportée en dehors du pays mosan. En effet, un quart de ces fonts baptismaux se trouve conservé en France (spécialement en Champagne et dans les Ardennes) ou en Rhénanie. Par contre, pour le XI^{e} siècle, ces œuvres sont rarissimes alors que c'est à cette époque qu'ont été sculptés quelques-uns des plus remarquables ivoires mosans. Ces fonts baptismaux sont, en grande majorité, des œuvres de série. Aucun ne peut vraiment se comparer aux œuvres tournaisiennes de même type, celles conservées à Termonde, Winchester ou Zedelgem. Ils ont donc contribué à donner une idée fausse de la sculpture mosane, même si certains d'entre eux, comme ceux de Gentinnes (vers 1130-50), de Hanzinne (Namur, Musée d'Art ancien du pays namurois, vers 1130), de Goesnes (XII^{e}) ou de Furnaux (vers 1135-50) peuvent actuellement impressionner par leur pseudo-primitivisme correspondant à certaines tendances du goût de notre temps : or, ce pseudo-primitivisme est tout simplement la marque d'œuvres secondaires; il trahit, dans une touchante et expressive naïveté, les qualités de l'art mosan. Celles-ci se devinent mieux, mais non d'une manière transcendante, dans les bas-reliefs figurant un *saint abbé, saint Michel et le Baptême du Christ* provenant de

VIERGE ASSISE À L'ENFANT. *École mosane (maître liégeois), vers 1235-1245. Liège, église Saint-Jean. Chêne, haut. 138 cm. Mosane par excellence, cette Sedes, du fait de ses qualités transcendantes, se range aussi parmi les plus remarquables sculptures conservées du XIII*^{e} *siècle dans le cadre de l'Europe occidentale. Le trône actuel se compose d'éléments plaqués originaux mais en masquant un autre trône plus étroit et décoré d'un fenestrage gothique ajouré; ce trône initialement prévu, déterminait une composition plus élancée. Le nouveau trône a accentué la monumentalité et le caractère majestueux de la Sedes. Une restauration en cours a permis de retrouver les variations de la polychromie originale. Si la dorure demeure l'élément essentiel, il s'y mêle délicatement d'autres tonalités, rouges et bleues, à fonction réaliste et décorative. (Photo A.C.L., avant restauration).*

l'ancienne abbaye de Florennes (Denée, abbaye de Maredsous, vers 1135-50) ou dans le tympan de la *Déèsis* de l'église Saint-Mort à Huy (1ère moitié XII^e s.). Elles apparaissent davantage dans la Vierge dite de dom Rupert (vers 1160), dans le tympan du 'Mystère d'Apollon' (1140-50) (Liège, Musée Curtius), dans le double linteau de l'abbaye Saint-Bavon à Gand (vers 1160) ou à Maastricht

NATIVITÉ, détail des fonts baptismaux d'Hanzinne. *École mosane (atelier de l'Entre-Sambre-et-Meuse), vers 1130. Namur, Musée des Arts anciens du Pays namurois. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

CHRIST EN CROIX. *École mosane (maître liégeois), vers 1100. Pepinster, chapelle de Tancrémont. Ce Christ en colobium (tunique) est le seul de ce type qui soit conservé dans la sculpture mosane, exception faite des ivoires. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

(égl. N.-D., tympan de la Majestas Domini (1150-60), relief du Christ vainqueur (vers 1150), chapiteaux; égl. St-Servais, bas-reliefs de l'autel de la Vierge (1160-80), chapiteaux). Mais, dans le cadre de la chronologie mosane, ces œuvres sont tardives; elles se situent dans une phase terminale et à l'époque où un autre art se manifeste déjà : celui des grands portails royaux de l'Île-de-France. En fait, l'histoire de la sculpture mosane doit être repensée. En effet, si l'on ne devait tenir compte que des œuvres en pierre, l'histoire de la sculpture mosane ne pourrait pratiquement débuter qu'au XII^e siècle et cela sur un ton mineur, en contradiction avec tout ce qu'on connaît de l'art mosan.

La sculpture mosane de l'an mil et ses prolongements. C'est vraiment à partir de ce moment que peut se suivre le développement de la sculpture mosane. Certes, quelques témoins antérieurs, comme les piliers d'Hubinne, révèlent une pratique de la sculpture en pays mosan. Mais ces témoins ne sont guère significatifs. Il y a aussi le diptyque en ivoire de Genoels-Elderen (Bruxelles, Musées

royaux d'Art et d'Histoire, dernier tiers du VIII[e] siècle). Mais on n'y décèle pas les promesses d'un art mosan spécifique et l'appartenance de ce diptyque à l'école mosane n'est pas assurée, des arguments pertinents ne faisant point défaut pour y voir aussi une œuvre northumbrienne.

Dans leur perfection, les ivoires de l'an mil témoignent de l'essor que prend, à ce moment, la sculpture mosane. Un style mosan apparaît. Si ses liens avec le milieu colonais sont indéniables, sa spécificité n'en est pas moins évidente. Il est déterminant pour la compréhension de l'évolution ultérieure de la sculpture mosane. Il illustre aussi parfaitement la variation mosane des conceptions ottoniennes. Les ivoires de la *Crucifixion de Tongres* (vers 980-1000) ou des *Trois Résurrections* de la cathédrale de Liège (vers 1030-50) sont parfaitement révélateurs de ces conceptions et de cette

DÉTAIL DU TYMPAN DIT DU MYSTÈRE D'APOLLON. *Médaillon figurant le vain Souci. École mosane (maître liégeois), vers 1140-50. Liège, Musée Curtius. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

VIERGE ALLAITANT L'ENFANT, dite de dom Rupert, provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Laurent à Liège. *École mosane (atelier de Maestricht), vers 1160. Liège, Musée Curtius. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

variation dans son interprétation liégeoise. Le respect dont font preuve les sculpteurs pour l'évocation humaine, le sens de la vie et du mouvement, le souci de rendre les volumes et de détacher les personnages pour ne point les emprisonner dans la masse, voilà autant de caractéristiques de cet art qu'un Renier de Huy, dans ses fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège, réinterprétera un siècle plus tard. On retrouve ces mêmes caractéristiques dans les reliefs en argent des longs côtés de la *Châsse de saint Hadelin* à Visé (vers 1150) ou encore dans les chapiteaux historiés d'Heimo à Maestricht où toutefois le style finit par s'essouffler.

Il est bien évident qu'à l'époque où furent créés ces ivoires, les sculpteurs exécutèrent aussi des œuvres de plus grandes dimensions. Notamment des *Christs*, comme il s'en trouve encore dans l'école colonaise, et des *Sedes*. Mais, pour celles-ci, les plus importantes ont disparu. Réduire la sculpture mosane à la vision qu'en donne la *Sedes* d'Évegnée constituerait une erreur partiellement analogue à celle qu'a pu susciter la série des fonts baptismaux mosans. Il est bien évident qu'il peut y avoir de grandes différences entre, d'une part, les *Sedes* trônant à la cathédrale de Liège ou dans les grandes abbatiales mosanes et, d'autre part, les *Sedes* destinées à de modestes églises. Le drame de l'art mosan du XI[e] siècle, c'est que les premières ont disparu. A travers la *Vierge d'Évegnée*, il est donc indispensable d'imaginer d'autres *Sedes* ayant dû avoir la qualité des ivoires mosans dont les sources carolingiennes et ottoniennes sont également interprétées dans les pignons de la châsse de saint Hadelin à Visé (avant 1044).

VIERGE ASSISE À L'ENFANT, détail. *École mosane, vers 1160. Bossière, église Notre-Dame. (Copyright A.C.L. Bruxelles).*

Malmenée au cours des temps et relevant tout à la fois de la statuaire et de l'orfèvrerie, la *Vierge de Walcourt* (vers 1050?), par sa massivité figée et ses proportions, s'écarte des interprétations rhénanes et des modèles mosans de l'an mil. La conception des volumes, qui la déterminent, annonce les *Sedes* d'Évegnée (Liège, Musée diocésain, vers 1070) et d'Hermalle (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, vers 1070). Celle-ci, par son aspect plus frêle, se situe, malgré tout, dans la tradition de l'an mil. Plus massive, la première traduit l'interprétation mosane visant à intégrer toutes les parties du corps dans un volume amplifié et simplifié. L'examen des visages révèle une influence de l'art colonais. Mais, ce qui est important, c'est qu'à travers l'austère visage de la *Vierge d'Évegnée* se devine le souci d'évoquer une présence humaine.

Ce souci de la présence humaine, et l'égard dont elle est l'objet dans son évocation, se retrouvent dans des Christs mosans. La tête de Christ de l'église Notre Dame à Tongres (vers 1060) a beaucoup retenu l'attention à cause, notamment, de sa relative sauvagerie et de l'étrange expression du visage. Cela correspond au goût actuel. Mais cela résulte principalement, à notre sens, de la perte de la polychromie et d'une asymétrie impliquant des problèmes quant à la position originale de la tête par rapport au corps. Bien qu'elle soit la plus colonaise des œuvres mosanes, cette tête se distingue de la production colonaise par une expression plus mesurée, par un souci plus prononcé du volume.

VIERGE ASSISE À L'ENFANT par Nicolas de Bruyn de Bruxelles, 1442. *Louvain, collégiale Saint-Pierre. Dans cette Sedes, très connue comme patronne de l'Université de Louvain, il importe de voir une réplique fidèle d'une importante Sedes mosane (liégeoise, très vraisemblablement) de vers 1160. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

VIERGE ASSISE À L'ENFANT PROVENANT DE CENS. *École mosane (maître liégeois), vers 1220-30. Namur, Musée diocésain. Il est possible, qu'à l'origine, cette Sedes se soit trouvée en l'abbatiale de Saint-Hubert. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

Mais l'œuvre la plus remarquable de la sculpture mosane du XI[e] siècle et qui, par ses qualités, se situe au même niveau que les ivoires de l'an mil ou des fonts baptismaux de Renier de Huy, celle qui peut aussi supporter la comparaison avec les grandes créations rhénanes, n'a pas encore suffisamment retenu l'attention, et cela d'autant plus qu'une datation trop tardive lui avait été assignée. Il s'agit de la *Tête de Christ* de la collégiale Saint-Pierre à Louvain (vers 1060). C'est un grand chef-d'œuvre, non seulement de l'art mosan mais aussi de l'art européen pour cette époque. A elle seule, cette œuvre suffit à démontrer que l'opinion traditionnelle, selon laquelle la sculpture mosane se situe à un niveau inférieur par rapport aux autres manifestations de l'art mosan, est erronée. Si une analyse fouillée du visage permet de déceler les rapports entre Cologne et Liège, aucune autre sculpture n'est aussi spécifiquement mosane dans la sérénité qu'elle exprime, dans la conception du volume paraissant se gonfler de l'intérieur en déterminant ainsi un modelé d'une onctueuse délicatesse permettant de subtiles transitions entre les différents plans. Le souci d'humanisation se pare ici d'une sorte de réalisme transfiguré, ce qui caractérise les meilleures œuvres ottoniennes et post-ottoniennes. Avec la tête de *Christ de Louvain*, on dispose d'une œuvre privilégiée démontrant clairement que l'art mosan du XI[e] siècle n'est pas roman car entre les conceptions esthétiques dont relève le Christ de Louvain et les conceptions romanes, il ne peut y avoir une plus radicale antinomie. A propos de la *Vierge d'Évegnée*, il a été dit que celle-ci n'était finalement qu'une ombre à travers laquelle il était indispensable d'imaginer des chefs-d'œuvre sans lesquels l'art mosan n'aurait pas l'importance qu'on lui attribue. Il en va de même à propos du *Christ de Léau* (vers 1060-70). Mais, dans ce cas, l'imagination ne doit pas suppléer à la disparition des œuvres. La tête du *Christ de Louvain* suffit à attester l'existence de ces chefs-d'œuvre.

A la fin du XI[e] siècle, un certain essoufflement paraît se manifester. L'exploitation des formules aboutit à une relative géométrisation des volumes même si les sculptures de l'an mil sont les modèles auxquels les sculpteurs continuent à se référer. Cette phase de l'évolution est représentée par le *Christ de Tancrémont* (vers 1100) et la *Sedes de Xhoris* (Liège, Musée Curtius, vers 1100). Le *Christ de Tancrémont* est particulièrement intéressant parce qu'il illustre la continuité dans la conception des volumes et les rapports étroits qu'il y a également entre la grande sculpture et les ivoires, ce qui prouve que le cloisonnement traditionnel basé sur la nature du matériau n'est pas fondé. Comme l'a bien observé R. Haussherr, le *Christ de Tancrémont* est, en effet, un Christ extrait d'une plaque d'ivoire et transposé en des dimensions plus grandes mais sans que le sculpteur ne confère à son œuvre cette différence de monumentalité qu'implique le changement de dimensions. D'autre part, on pourrait épiloguer également sur la conception du volume, identique à celle qui caractérise maints ivoires mosans, et qui implique des relations avec l'orfèvrerie. Mais ces relations signifient surtout que les orfèvres expriment les mêmes conceptions mais par des procédés techniques simplement différents, ce qui est accessoire.

Le renouveau des années 1100 et la sculpture du XII[e] siècle. Parallèlement à l'essoufflement qu'on peut observer dans la sculpture vers 1100, une véritable renaissance se manifeste. Mais cette renaissance s'inscrit dans une continuité du rayonnement de l'art de l'an mil dont l'interprétation est régénérée. La plastique mosane paraît retrouver une nouvelle jeunesse. En réalité, elle reste fidèle à ses origines. Si, du fait de la disparition des œuvres, la sculpture, considérée *stricto sensu*, ne nous a pas conservé de témoins significatifs de grandes dimensions de ce renouveau, celui-ci nous est connu par des ivoires comme celui de la *Transfiguration* ornant le plat de reliure de l'évangéliaire d'Afflighem (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, vers 1100-1120). Le renouveau de ce même courant peut être aussi imaginé à travers les célèbres fonts baptis-

maux de Renier de Huy (entre 1107 et 1118). L'artiste nous est connu comme orfèvre tout en ayant pu aussi tailler l'ivoire, comme l'a suggéré Anton Von Euw. La seule œuvre certaine, qui nous est conservée de lui, ne relève pas de l'orfèvrerie! Peu importe le procédé de réalisation témoignant d'un savoir-faire remarquable; une fois réalisés, ces fonts baptismaux nous apparaissent presque comme un haut-relief. Comme dans les ivoires liégeois antérieurs d'un siècle, Renier de Huy fait jaillir ses personnages, ceux-ci possèdent une vie et s'animent naturellement dans une mise en scène dynamique. Rien n'est modifié par rapport aux conceptions esthétiques antérieures. Tout au plus quelques changements dans les proportions et le type des visages, s'élaborant déjà dans le *Christ de Tancrémont*, qui traduisent peut-être le style personnel de Renier de Huy. La conception du volume, des plans et du modelé où l'on évite toute calligraphie incisive — caractéristique rhénane — n'est pas modifiée si ce n'est qu'elle s'est simplifiée. Mais il s'agit là d'une évolution relevée antérieurement. Si l'on considère ces manifestations plastiques, l'art mosan, parce qu'il reste fidèle à lui-même, ne peut être assimilé au phénomène roman. Il continue à participer au développement et aux prolongements de l'art ottonien dont il donne sa propre interprétation. D'autres ivoires, comme celui de la *Majestas Domini* (Londres, Victoria and Albert Museum, vers 1100-1120), pourraient indiquer qu'un nouveau courant pénètre en pays mosan. Toutefois, le problème de la localisation de ces ivoires (Liège ou Saint-Omer) n'est pas encore résolu.

Les œuvres font défaut pour mesurer l'impact immédiat sur la sculpture mosane de la régénération opérée par Renier de Huy. Dans l'hypothèse où une relation directe devrait être établie entre les fonts de Renier de Huy et ceux de Furnaux (1135-50) ainsi que le bas-relief du baptême du Christ de Florennes (Denée, abbaye de Maredsous) (vers 1135-50), cette relation serait d'ordre simplement iconographique. Ces œuvres, dans leur provincialisme, n'arrivent pas à exprimer la régénération de Renier. Celle-ci sera réinterprétée par les orfèvres auxquels on doit les bas-reliefs des longs côtés de la *Châsse de saint Hadelin* à Visé (vers 1150). On en retrouve aussi un écho, tout alourdi d'épuisement, dans la série des reliefs de l'église Saint-Pierre à Utrecht, découverts en 1965.

Curieux par son iconographie très rare, montrant, dans trois médaillons, la personnalisation de l'Honneur récompensant le Travail et dédaignant le vain Souci, le tympan du *Mystère d'Apollon* (Liège, Musée Curtius, vers 1140-50) pourrait avoir décoré le portail d'une école liégeoise. Ici encore le mouvement, le modelé et l'animation des figures latérales se situent dans la tradition des ivoires du début du XI^e^ siècle. Quant à la conception du volume paraissant se gonfler de l'intérieur, elle est encore interprétée dans le bas-relief de la *Vierge dite de dom Rupert*, provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Laurent à Liège (Liège, Musée Curtius, vers 1160), tout comme dans le tympan de la *Majestas Domini* de l'église Notre-Dame à Maestricht (vers 1150-60), dans le double linteau de l'abbaye Saint-Bavon à Gand (vers 1160) ou dans les reliefs de l'église Saint-Pierre à Utrecht. *La Vierge, dite de dom Rupert*, par l'animation plus fébrile de son drapé reflète assez bien la variation maestrichtoise de l'art mosan. Il semble bien, en effet, qu'il faille voir en cette œuvre une sculpture des ateliers de Maestricht comme l'a démontré récemment B. Brenk en étayant très sérieusement les thèses de R. Ligtenberg et de J.J.M. Timmers.

Le poids de la tradition, quand celle-ci n'est pas régénérée, peut parfois engendrer des œuvres archaïsantes. La belle *Sedes de Bossière* (vers 1160) en est un exemple; elle montre un corps emprisonné dans un volume monolithique tandis que le modelé du visage laisse encore percevoir le souci d'évoquer la réalité de la figuration humaine. Mais avec la *Sedes de la Collégiale St-Pierre à Louvain* (vers 1160), c'est un courant progressiste qui apparaît. Parce qu'il ne s'agit pas d'une œuvre originale, puisque exécutée en 1442 (et restaurée après la dernière guerre), cette *Sedes* est généralement

CHRIST EN CROIX. *École mosane, vers 1160. Forest-lez-Bruxelles, église Saint-Denis. Il est vraisemblable que ce Christ provienne de l'ancienne abbaye bénédictine de Forest. Au début du XVI^e s., ce Christ a été mis au goût du jour en étant doté d'une couronne d'épines et de longues mèches de cheveux sculptés lui donnant un 'air gothique'. Ces adjonctions ont été enlevées à l'occasion d'une récente restauration. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

négligée au point de vue de la sculpture mosane du XII^e siècle. Non originale, cette sculpture n'en est pas moins une image rigoureusement fidèle d'une des plus belles *Sedes* mosanes du XII^e siècle et doit donc être considérée comme telle. Bien qu'elle s'inscrive dans la tradition par sa conception du volume, cette *Sedes* est un maillon essentiel de l'évolution devant conduire au renouveau des années 1200 et à la *Sedes* de l'église Saint-Jean à Liège. Le volume s'anime d'un réseau de lignes dont l'onctueuse fluidité est spécifiquement mosane. Le très beau *Christ de l'église Saint-Denis à Forest-lez-Bruxelles* (vers 1160), qu'on ne peut comparer au torse bourguignon, et bien antérieur, du musée de Lille, est un autre témoin du courant progressiste auquel participe l'école mosane. Par la

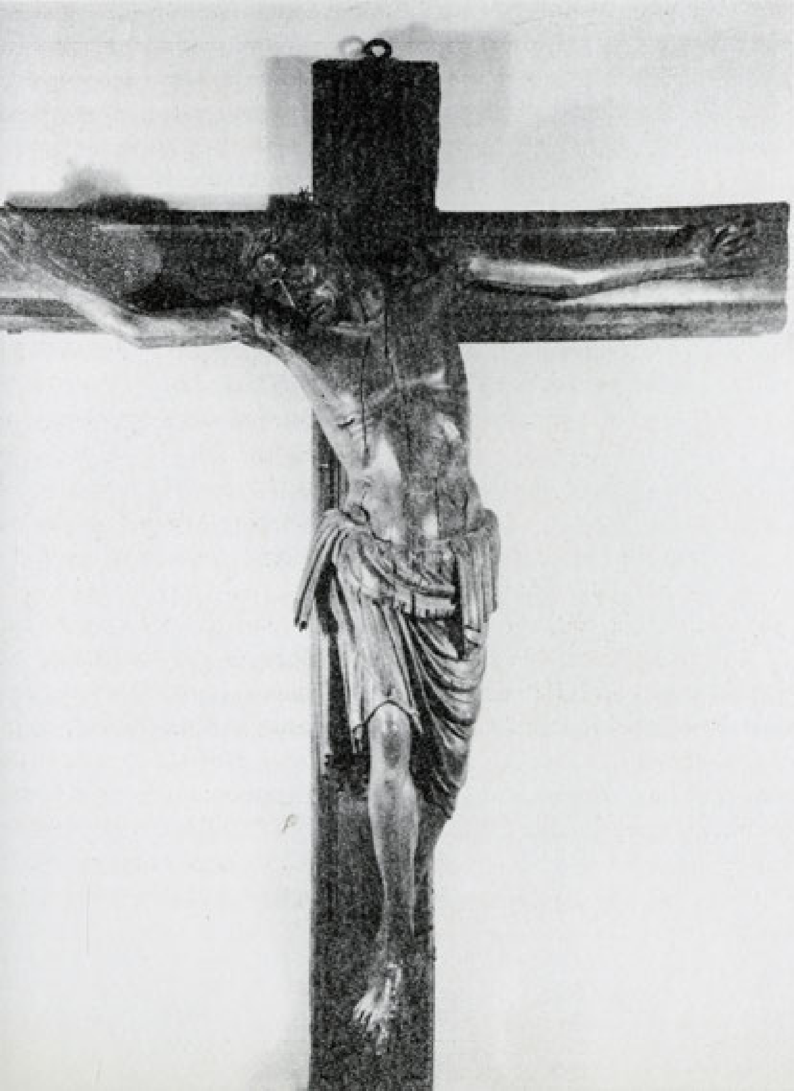
douceur de l'expression du visage, par la relative souplesse du drapé, il interprète des tendances fondamentales de l'art mosan. Par ses proportions et sa silhouette, il annonce les grands Christ mosans du XIII^e siècle.

Les œuvres font défaut pour suivre le développement du courant progressiste qui ne se retrouve guère dans les chapiteaux de l'atelier d'Heimo à Maestricht, fidèles aux traditions. Ici encore, pour apprécier l'évolution de la sculpture mosane, il faut tenir compte d'œuvres importantes mais négligées au point de vue de la sculpture : on pense aux figurines supportant l'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, vers 1150-60) ou le pied de croix du Musée de Saint-Omer (vers 1170). Œuvres d'orfèvres certes, ces figurines n'en sont pas moins des sculptures à considérer comme telles. Si, au même moment, l'art français s'ébranle et s'éveille dans la quête d'une nouvelle vision qui sera axée sur une recherche du naturel, il en va de même pour le milieu rhéno-mosan. Si on analyse ces figurines, on découvre que la sculpture mosane réussit, une fois encore, à se régénérer en puisant dans ses origines de l'an mil. Ce faisant, elle apporte une contribution marquante et originale à l'élaboration du renouveau des années 1200 — dont l'énigmatique Nicolas de Verdun sera l'un des grands représentants — mais dont elle ne tirera pas nécessairement elle-même les leçons, le centre de gravité artistique de l'Europe s'étant déplacé et le passé, si riche et si prestigieux soit-il, ne suffit pas toujours à engendrer l'avenir. Alors que les maîtres mosans risquent d'être enlacés dans le vieux rêve de l'an mil, d'autres maîtres, étrangers au milieu rhéno-mosan, puiseront progressivement dans une observation plus aiguë de la nature.

Les années 1200-1250. Le cheminement parcouru par la sculpture mosane entre les années 1180-1220 est malaisé à retracer, les sculptures en pierre de cette époque étant traditionnelles et ne révélant pas de grandes mutations. Pour la première moitié du XIII^e siècle, il faut tenir compte des influences rayonnant, directement ou indirectement, depuis l'Île-de-France où la situation de la sculpture s'avère d'ailleurs très complexe. En effet, des courants contradictoires s'y retrouvent, déterminent une évolution parfois lente, parfois très accélérée, mais suscitant toujours des mutations, des adaptations ou des résistances. Pour la période antérieure ou le début du XIII^e siècle, il sera question d'influences mosanes, mais qu'on ne peut guère préciser. Et, par la suite, on parlera d'influences champenoises sur l'art mosan; on ne se préoccupe pas, toutefois, de la chronologie de la sculpture rémoise et on oublie qu'elle dérive de celle de Paris. Qu'il y ait des influences de l'Île-de-France, c'est indéniable. Le *Portail du Couronnement* de l'église Saint-Servais à Maestricht rappelle trop Senlis pour qu'on puisse en douter.
La *Sedes* de Cens, provenant peut-être de l'abbatiale de Saint-Hubert (Namur, Musée diocésain, vers 1220-30) témoigne tout à la fois de l'évolution générale telle qu'elle peut s'interpréter en pays mosan et du poids de la tradition déterminant le schéma des volumes et certains éléments du drapé. Le corps réapparaît à travers l'étoffe 'mouillée' et son évocation est cohérente et naturelle. La Vierge s'humanise à nouveau. Les influences françaises ne sont pas évidentes. Peut-être avons-nous là un exemple d'une évolution *sui generis* de l'art mosan. Le *Christ de Serinchamps* (vers 1220-30) indique comment, en pays mosan, le style de 1200 évolue dans une direction maniériste, vers une tension des courbes ainsi que dans l'évocation de l'anatomie et de l'expression de la souffrance, ce en quoi l'œuvre est gothique, bien que, du point de vue typologique, elle demeure traditionnelle.
La plus fameuse des *Sedes* mosanes, et l'une des plus belles du XIII^e siècle, celle de l'église Saint-Jean à Liège (vers 1235-45), symbolise non seulement la sculpture mosane, mais aussi tout l'art mosan. Par ses qualités. Non seulement parce qu'elle est aussi l'exemple le plus parfait des développements du style des années 1200, mais parce qu'à travers les

CHRIST DE WASSEIGES, détail. *École mosane (maître liégeois des Christs de Huy-Wasseiges), vers 1235-40. Collection privée.*

CHRIST EN CROIX. *École mosane (maître liégeois des Christs de Huy-Wasseiges), vers 1240-45. Huy, Musée communal. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*



diverses régénérations opérées par les sculpteurs mosans et une nouvelle mutation, elle est l'aboutissement d'une évolution, ayant échappé au phénomène roman, et dont les origines remontent aux sources ottoniennes et post-ottoniennes de l'art mosan paraissant retrouver ici une nouvelle jeunesse. Celle-ci résulte, grâce à un sculpteur exceptionnel, d'une synthèse frémissante de toute la tradition mosane et d'un apport, non encore identifié, du gothique français. Sous l'onctueuse fluidité — typiquement mosane — du drapé, d'une somptueuse virtuosité, inégalée dans l'art mosan, la Sedes s'inscrit fondamentalement dans la tradition mosane tout en étant essentiellement gothique. C'est un des paradoxes de cette œuvre si idéalement mosane qu'aucune autre *Sedes* ne peut vraiment lui être comparée.

Les ateliers de Liège comptèrent à l'époque d'autres sculpteurs qui tentèrent et réussirent des synthèses analogues dans lesquelles les prolongements du style de 1200 paraissent

SAINT JEAN AU CALVAIRE. *École mosane (maître liégeois), vers 1240. Collection privée.*

SAINT JEAN AU CALVAIRE, détail. *École mosane (maître liégeois), vers 1240-50. Liège, église Saint-Jean. (Copyright A.C.L., Bruxelles).*

retrouver une nouvelle vigueur. Le maître du *Christ de Wasseiges* (collection privée, vers 1235-40) se range parmi les meilleurs. Le visage de son Christ est l'un des plus beaux de l'art mosan et de la sculpture du XIII[e] siècle par l'expression d'une sereine souffrance. Le drapé du *perizonium* traduit les constantes de l'art mosan, de même que la silhouette sinueuse du Christ, paraissant presque esquisser un geste de bénédiction, est typique des Christs mosans. Avec l'étonnant *Christ du musée de Huy* (vers 1240-45), nous voyons comment le sculpteur va évoluer, devenir plus 'gothique' en allongeant ses proportions, en raidissant les courbes du drapé du *perizonium* pour en atténuer le volume, on voit aussi la plasticité suivre les nouvelles tendances de l'art gothique visant à des schémas linéaires analogues à ceux qui vont caractériser l'architecture. Dans un *Saint Jean au calvaire*, encore inédit (collection privée, chêne polychrome, 163 cm, vers 1240), on découvre un autre grand sculpteur mosan exploitant les prolongements du style des années 1200 tout en essayant de s'adapter aux nouvelles tendances en simulant des creux plus accentués dans son savant réseau de courbes enfermant le corps dans une structure monolithique dont se dégage un autre *Saint Jean au calvaire* (Liège, égl. St-Jean, vers 1240-50). Dans celui-ci, le drapé se raidit en un système de lignes qui dissèquent le volume demeurant encore dans la tradition mosane. Mais la *Vierge* qui l'accompagne montre le stade immédiatement ultérieur de l'évolution (1250-60): au raidissement s'ajoutent les brisures annonçant une conception quasi tubulaire de la sculpture. C'est un des signes précurseurs montrant que, sous le flux des influences du nouvel art gothique français, la tradition des années 1200 se brise et, qu'en même temps, va se briser aussi la chaîne de l'évolution qui rattachait encore la sculpture mosane de ce moment à ses origines de l'an mil.

La *Vierge debout à l'enfant* de la basilique Notre-Dame à Tongres (avant 1250) n'est plus qu'une adaptation provinciale d'un modèle français. Après avoir longtemps résisté, après s'être régénérée à diverses reprises, après avoir tenté de s'adapter tout en créant encore des œuvres impressionnantes et spécifiquement mosanes, la sculpture mosane va basculer progressivement dans la mouvance française. Désormais, coupée de ses origines, elle ne pourra plus compter que sur ce qui fait qu'un certain 'climat' mosan existe, pour interpréter les nouveaux courants d'origine française, leur donner une coloration mosane et ainsi, élaborer progressivement une nouvelle tradition mosane, Les années 1250 ne marquent donc pas la fin d'une école, mais une transformation et un recommencement...

Robert DIDIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Une synthèse de l'art mosan pour l'époque envisagée dans le présent chapitre est donnée par J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, Assen, 1971 qu'on complétera par le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400*, Bruxelles-Cologne, 1972 ainsi que par l'indispensable volume complémentaire à ce catalogue: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, vol. 2 *Berichte. Beiträge,...* Cologne, 1973. Sur cette sculpture mosane, voir aussi les synthèses vieillies de J. HELBIG, *La sculpture mosane et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2[e] éd., Bruges, 1890 et M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII[e] au XVI[e] s.*, Paris-Bruxelles, 1932. L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957 constitue un excellent répertoire malheureusement limité à la pierre comme son titre l'indique. Voir aussi R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik, in der nördliche Niederlanden*, I, La Haye, 1918; A. GOLDSCHMIDT, *Die Belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*,

dans *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923, t. I, p. 51-72; J. STIENNON, *Les ivoires et la Sculpture sur pierre*, dans *Art roman dans la vallée de la Meuse*, 4e éd., Bruxelles, 1966, p. 113-121 et 125-131, R. DIDIER (*La sculpture mosane du XIIIe s.*), dans *Rhin-Meuse...*, vol. I, Bruxelles-Cologne, 1972, p. 421-428; IDEM, *La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe s.*, dans *Rhein und Maas...* vol. 2..., p. 407-420; R. HAUSSHERR, *Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas*, *Ibid.*, p. 387-406. Sur la sculpture du XIe s., voir en particulier R. WESENBERG, *Frühe Mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischen Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf, 1972. Pour l'étude de la sculpture mosane, on ne peut négliger la dinanderie et Renier de Huy, l'orfèvrerie et les ivoires. Voir à ce propos les dernières contributions en date de P. BLOCH (*Bronzekruzifixe in der Nachfolge der Reiner von Huy*), de D. KÖTSZCHE (*Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*), d'A. LEGNER (*Die Rinderherde des Reiner von Huy*), d'A. VON EUW (*Elfenarbeiten des 9. bis 12. Jahrhunderts*) dans *Rhein und Maas...* vol. 2, Cologne, 1973. Les rapports entre la sculpture mosane (ateliers de Maestricht) et celle de la Lombardie au XIIe s. ont été étudiés par J.J.M. TIMMERS et surtout par J. SERRA RASPI, *Lapidici lombardi ed emiliani nel XII secolo a Maastricht in Olanda*, dans *Commentari*, XXI, 1970, p. 27-43.

La peinture murale

Vers 1300, les œuvres des peintres 'muraliers' mosans, comme celles des maîtres scaldiens, deviennent nettement gothiques. Le style français triomphe dans l'important ensemble de peintures murales qui ornent l'église de Bois-et-Borsu. Mais, si dans la peinture murale du XIV^e siècle, les Mosans — comme les maîtres flamands — esquissent avec fidélité des attitudes qui copient les modèles répandus en France, ils savent à l'occasion puiser aux sources italiennes d'inspiration franciscaine, attestées pour l'an 1337 dans l'ancienne église des Frères Prêcheurs de Maestricht *(La Vie de saint Thomas d'Aquin)*.

Au XIV[e] siècle, en pays mosan et en Flandre, les différentes méthodes techniques murales employées en Europe ont coexisté, et particulièrement la détrempe, la peinture murale à l'huile (signalée dans les textes) et la fresque. Imparfaitement habiles dans la véritable fresque *(buon fresco)*, nos peintres 'muraliers' donnèrent leurs préférences à la détrempe, dès l'époque romane, et à la peinture à l'huile, utilisée à partir du XIV[e] siècle.

Dans les peintures murales du XIV[e] siècle et du début du XV[e] conservées en Belgique, rien, même pas ce coloris vigoureux par lequel les Flamands vont se caractériser si nettement avec le Mosan Jean van Eyck, n'annonce vraiment le premier âge d'or de la peinture des anciens Pays-Bas. Rien ou presque rien : à peine des soupçons de réalisme, des essais de modelé et une tonalité générale plus chaude qu'aux XII[e] et XIII[e] siècles. Les auteurs de ces peintures gravitent sans grand particularisme régional — mosan ou flamand — dans l'orbite d'un art français répandu à travers l'Occident. Dans l'ancien diocèse de Liège, des peintures murales du XIV[e] siècle ont été signalées à Liège. Elles sont aujourd'hui perdues.

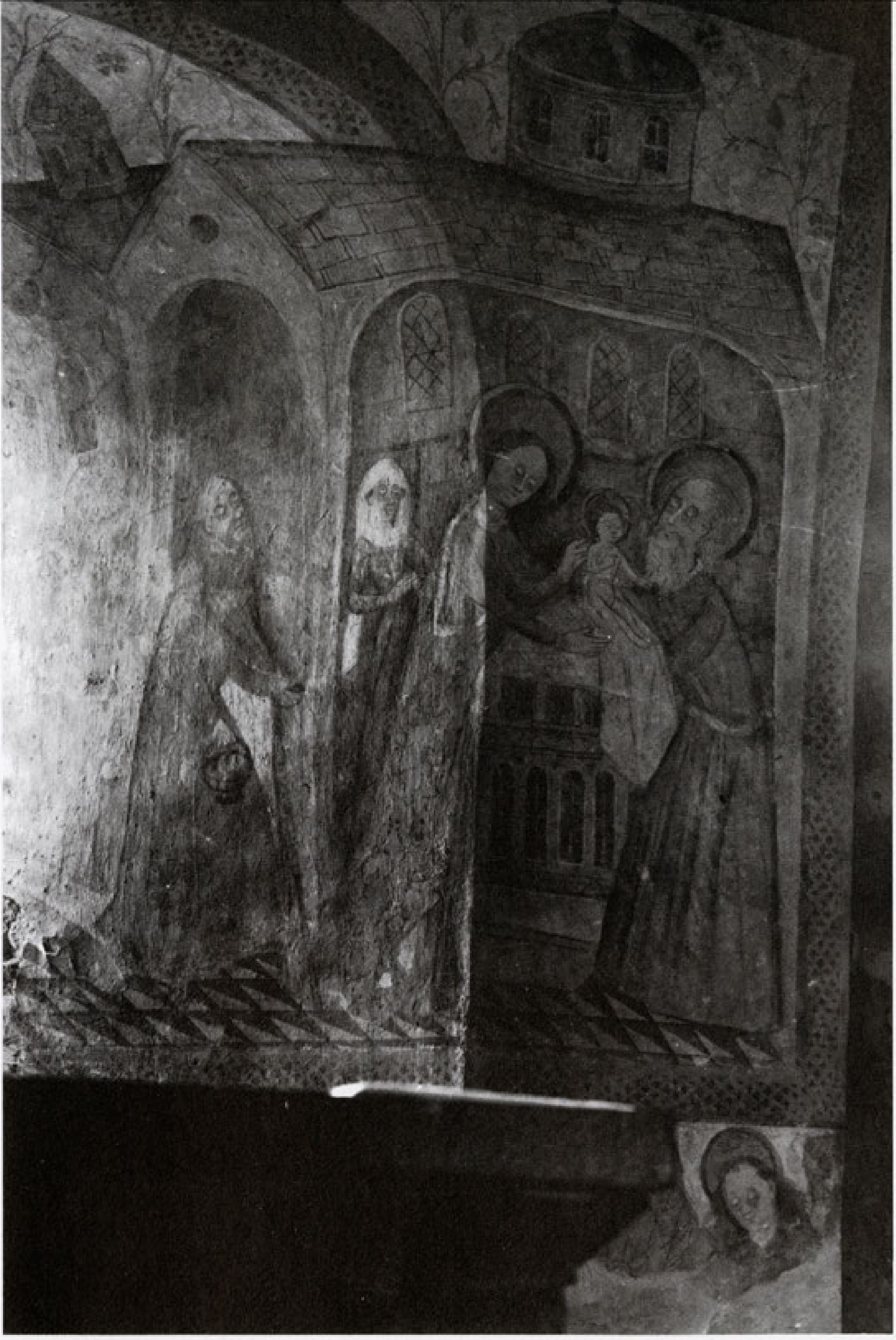
À l'église de Bois-et-Borsu, dont la construction remonte au XII[e] siècle, des peintures murales historiées tapissent le chœur semi-circulaire, le vaisseau et le retour oriental d'un bas-côté. Elles forment un ensemble important et très intéressant, malheureusement mutilé en partie lors d'un décrépissage effectué en 1908, année des premières découvertes. En 1910, De Geetere, artiste peintre de Hal, fut chargé par la Commission Royale des Monuments de l'examen des peintures découvertes et de leur restauration éventuelle. Le travail qui suivit fut toutefois trop poussé. Depuis 1969, l'excellent restaurateur Jacques Folville a entrepris l'indispensable tâche de conservation en liaison avec l'Institut Royal du Patrimoine artistique.

Les peintures du chœur, que somme un *Couronnement de la Vierge* dans la voûte en cul-de-four, retracent dans des cadres d'architectures figurées les principaux mystères de l'enfance du Christ : la *Nativité*, la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. Toutes ces peintures, de même que d'autres dans les ébrasements des fenêtres absidales, présentent des pavements à petits carreaux roses et bruns — pareils à ceux du panneau contemporain de la *Visitation* provenant de Walcourt et aujourd'hui conservé à Namur. Elles sont encadrées d'une bordure jaune à semis de petites croix brunes. Les peintures du pourtour du chœur ont un fond à motifs floraux stylisés et, pour ce qui est de la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*, se poursuivent dans les embrasures des baies.

L'*Adoration des Mages* est assez curieuse, avec le roi nègre qui ressemble à un élégant de la fin du XIV[e] siècle. Il a enfilé des chausses, revêtu un pourpoint court et ajusté, aux manches à parements flottants; il porte des chaus-

BOIS-ET-BORSU, ÉGLISE SAINT-HUBERT. VUE GÉNÉRALE DES PEINTURES MURALES DU CHŒUR. *Peintures murales du XV^e siècle (avant la restauration de ces dernières années). (Photo A.C.L.).*

BOIS-ET-BORSU, ÉGLISE SAINT-HUBERT. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. *(Photo A.C.L.).*



BOIS-ET-BORSU. ÉGLISE SAINT-HUBERT. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. *(Photo A.C.L.)*.

sures à la poulaine. Sa tête basanée est couverte d'un chapeau à larges bords, en forme de cône tronqué chargé d'une couronne. Il apporte la myrrhe à Jésus.

Sous l'angle inférieur droit de la *Présentation au Temple*, une jolie figure d'ange nimbé et marqué au front d'une croix, étend ses ailes. D'autres peintures garnissent encore certains ébrasements des fenêtres absidales. Il s'agit de saint Lambert et de saint Hubert, évêques crossés et mitrés, de saint Gilles, abbé, crossé et accompagné de la biche, et de saint Antoine

Ermite, muni d'un livre et d'un bâton en forme de tau.

Dans le *Couronnement de la Vierge*, fort restauré, le Christ et Marie, nimbés, sont assis sur un trône et entourés d'anges musiciens, porteurs d'encensoirs ou de phylactères. Le fond de la composition est parsemé d'étoiles. Le Maître, imberbe, couronné et auréolé du disque crucifère, a revêtu une robe serrée à la taille par une ceinture et un ample manteau à agrafes précieuses; il pose la main gauche sur le globe sommé d'une croix. Marie, qui porte aussi un manteau, baisse les yeux et joint les mains pour recevoir pieusement la couronne de Reine que son Fils lui pose sur la tête; son visage est bien conservé. Les deux grands anges thuriféraires de l'avant-plan, aux ailes faites de plumes de paon, ont mis une aube, une dalmatique et une chape, mais ils ont été repeints pour la plus grande part. De l'ange de droite, il ne reste d'original que le nimbe et les cheveux.

Ce *Couronnement de la Vierge* rappelle les *Bénédictions de la Vierge* de l'ancienne église des Frères Prêcheurs de Maestricht et du réfectoire de l'ancienne abbaye de la Byloke à Gand, peintures murales plus anciennes que celle que nous venons de décrire.

Les peintures du vaisseau de l'église se trouvent à l'arc triomphal, sur les piliers et sur les murs goutterots, où elles s'étendent du plafond jusqu'aux écoinçons formés par les arcades. Il reste peu de chose des figures de saints, peintes vraisemblablement aussi au XV[e] siècle sur trois des faces de chaque pilier et sur les pilastres situés à l'entrée du chœur et dans le fond de l'église.

Parmi les peintures des murs goutterots, on reconnaît, disposées en bandeau continu, des scènes du *Martyre de saint Lambert* et de la *Légende de saint Hubert*. Le premier thème nous est connu au XIII[e] siècle par une miniature et des sceaux liégeois. À Bois, il a été traité en plusieurs épisodes. La mort de saint Lambert étant décidée, Alpaïde et sa suite regardent partir de l'entrée du palais de Pépin de Herstal les émissaires de Dodon chargés de l'assassinat du prélat. Ensuite, saint Lambert, revêtu des ornements épiscopaux et accompagné de ses deux neveux, prie dans son oratoire de Liège, au pied d'un autel pourvu de deux chandeliers et d'un retable orné d'un calvaire; les javelots de ses meurtriers le frappent. Les éléments essentiels de cette relation traditionnelle et légendaire de la mort du saint patron de Liège se retrouvent dans la *Légende Dorée*.

La légende de saint Hubert compte à Bois quatre épisodes: Hubert quitte son palais pour se rendre à la chasse; le saint donne l'aumône à un mendiant; la poursuite du cerf à l'aide de chiens; la Vision de Hubert.

Au-dessus des scènes du *Martyre de saint Lambert* et de la *Légende de saint Hubert* s'étend, d'un côté et de l'autre de la nef centrale, un second registre de peintures très abîmées également caractérisées à l'origine par un cadre de nature. On y notera le même pavement figuré que celui du chœur. Mentionnons encore les saints Martin, Georges et Hubert.

Le retour oriental d'un bas-côté montre, logée sur le fond d'une arcade aveugle, la *Légende de saint Nicolas*. On voit le saint évêque de Myre, mitré et crossé, et le saloir avec les trois enfants, qu'un sinistre boucher s'apprête à frapper de la hache. Le grand thaumaturge était un saint très populaire au pays de Liège. Le style, la gamme des couleurs — rouge, vert, bleu lapis-lazuli, blanc, brun — et le costume religieux et civil nous autorisent à situer les peintures murales de l'église de Bois-et-Borsu dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, sinon à la fin de ce siècle en tenant compte des archaïsmes inhérents au décor d'une église campagnarde.

À Ponthoz, également dans le Condroz liégeois, les peintures murales de la chapelle du château, ainsi que celles dont J. Helbig a vu les restes en 1873 dans la chapelle de Cornillon près Liège, se rattachent à la courte période postérieure à Jean van Eyck et antérieure au sac incendiaire de Liège en 1468. Elles sont grosso modo contemporaines du remarquable ensemble de Bois-et-Borsu qui, malgré les archaïsmes stylistiques, constitue une des belles réussites gothiques de Belgique. À Ponthoz

et à Bois, la manière est pareille.
C'est par l'ancien comté de Looz et, plus particulièrement, par Saint-Trond que l'esthétique des maîtres mosans pénétrera en Brabant où, en dehors de Bruxelles et de Louvain, la peinture murale du XIII^e siècle est notamment attestée à l'abbaye cistercienne de Villers. Au siècle suivant, Nivelles fait œuvrer des peintres 'muraliers' à la collégiale Sainte-Gertrude. Ils exécutèrent, dans la première moitié du XV^e siècle, des peintures murales d'un style ample, tout monumental; en 1390, Gérard de Nivelles fut occupé aux travaux de décoration dans la chapelle privée du duc de Bourgogne, dite des Anges, à la Chartreuse de Champmol à Dijon. Son collaborateur était Tosquin de Gand : témoignage des rapports existant entre la zone scaldienne et l'ancien Brabant, rapports que magnifièrent les remarquables *Anges* du milieu du XV^e siècle attribués par Hulin de Loo à Roger de le Pasture, ainsi que la *Crucifixion* de Nederokkerzeel si hardiment dessinée.

Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

P. CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, pp. 290, 766, fig.; TH. REJALOT, *Saint-Hubert-en-Ardenne. Manuel du pèlerin et du visiteur du sanctuaire de Saint-Hubert-en-Ardenne*, 2^e éd., Gembloux, 1934, pp. 58-59; J. PHILIPPE, *La peinture murale pré-romane et romane en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Tournai*, Tournai, 1949. (Avec références bibliographiques); IDEM, *La peinture murale du XIII^e siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Courtrai*, Courtrai, 1953, pp. 576-577, 1 pl.; IDEM, *La peinture murale du XIV^e siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Gand*, Gand, 1956, pp. 349-354, 372, pl. 6; IDEM, *Peintures murales de Belgique (XII^e-XVI^e siècle). Les documents et les techniques*, dans *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, Arlon, t. XCII (1961), p. 181 ss.; IDEM, *Aspects de la peinture mosane de l'époque pré-romane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LII (1967-1972), pp. 3-26; IDEM, *Peintures murales médiévales de Belgique*, grand calendrier en couleurs édité par la Banque de Bruxelles, 1973 (Une édition en langue anglaise : *Medieval Mural Paintings in Belgium*; une autre en néerlandais : *Middeleeuwse Muurschilderingen in België*).

IV - L'ART AU PAYS DE LIÈGE

L'architecture gothique

L'architecture gothique des régions mosanes est bien moins homogène que celle du groupe scaldien ou de l'école brabançonne. Nous n'y trouvons pas un ensemble individualisé par des caractéristiques nombreuses qui donnent aux églises de Tournai et du bassin de l'Escaut ou aux édifices du Brabant un accent original et nettement défini.

AUX ORIGINES DU GOTHIQUE EN WALLONIE

Dans un découpage conçu pour la clarté de l'exposé, mais fatalement quelque peu arbitraire, il est parfois malaisé de faire en sorte que l'histoire de l'architecture coïncide, sur les plans de la chronologie et de la géographie, aux exposés des activités politiques et artistiques en général. C'est pourquoi nous devons mentionner ici, aux origines du gothique chez nous, quelques édifices éparpillés qui n'appartiennent à aucun groupement architectural bien défini, et cela indépendamment d'exemples tournaisiens tels que la chapelle de l'évêque Etienne et du voûtement du transept de la cathédrale, cités ailleurs.
C'est dans un chapitre séparé que nous présenterons l'apport des Cisterciens à l'architecture gothique de Wallonie.

À la fin du XII^e siècle, l'abbé Guibert couvre de voûtes d'ogives l'abbatiale romane de Gembloux en adossant un faisceau de colonnettes contre les piliers carrés, un peu à l'instar de ce que l'abbé Pierre de Celles (1162-1181) avait réalisé à l'église Saint-Remi de Reims. Cet exemple d'insertion est tout différent de celui du 'westbau' roman de Saint-Croix de Liège, où, au début du XIII^e siècle, la technique de la voûte gothique apparaît avec timidité et maladresse.
Entre autres exemples d'un art de transition du premier tiers du XIII^e siècle où se mêlent styles et procédés romans et gothiques, signalons, en Brabant wallon, le chœur et les chapelles du transept de Saint-Médard de Jodoigne, où des voûtes gothiques s'insèrent dans une structure qui s'inspire quelque peu de l'abside occidentale de la collégiale de Nivelles. À signaler aussi des œuvres tâtonnantes encore mais qui ne manquent pas de puissance comme le chœur de Tourinnes-la-Grosse, le chœur d'Horrues, les églises Saint-Mort et Saint-Pierre-outre-Meuse (abusivement remaniée au XIX^e siècle) à Huy. Il en est ainsi également de nombreux édifices campagnards élevés dans un esprit hésitant et avec des procédés rudimentaires.
Une mention particulière s'impose pour le chœur de la collégiale de Chimay. Il se termine en chevet plat. Quelques détails caractérisent son élévation. Les murs latéraux sont percés de deux étages de petites fenêtres en tiers-point. Ces deux niveaux se retrouvent au chevet; mais ici, le registre supérieur est troué d'une grande rose s'inscrivant dans le tympan de la voûte. La partie supérieure des murs, moins épaisse, fait place à une coursière dis-

posée vers l'intérieur pour le mur du chevet et vers l'extérieur pour les murs latéraux où la coursière se poursuit par un passage percé dans l'épaisseur des contreforts. Or, une telle disposition nous offre, en réduction, un procédé adopté à la cathédrale de Laon et que nous retrouvons dans certaines églises rurales du Laonnois, comme Vaux-sous-Laon, Mons-en-Laonnois, Vorges, etc. Indiscutable influence de l'architecture du pays de Laon, mais avec un relais bien précis : le transept de l'ancienne abbatiale de Saint-Michel-en-Thiérache, à quatre lieues de Chimay, qui, elle-même inspira le plan bien connu de Saint-Yved de Braisnes. Ce courant d'influence ne doit pas nous étonner. Le pays de Chimay, en Thiérache, voisine le Laonnois. Des échanges économiques unissent les deux contrées. À dater de 1226, la seigneurie de Chimay appartiendra durant un siècle à des membres de la famille des comtes de Soissons. Il est normal que les seigneurs aient fait appel à des maçons œuvrant dans ces vieux terroirs du gothique français. Faute de texte d'archives, il n'est guère aisé de dater avec précision le chœur de Chimay. Nous sommes devant une œuvre provinciale qui peut marquer un certain retard sur de plus importants chantiers régionaux. Tenant compte de ces contingences locales, nous placerions volontiers cette construction au milieu du XIII^e^ siècle.

MILIEU POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE

L'influence croissante de la politique et de la pensée françaises se fait sentir dans la vallée mosane au détriment de la politique germanique, du rayonnement de sa culture et de l'autorité de l'Église impériale.
Le mouvement commercial s'accentue, selon l'axe mosan, vers les foires de Champagne particulièrement achalandées au XIII^e^ siècle. Par contre, les échanges vers Aix-la-Chapelle, Cologne et le pays rhénan subissent un net ralentissement.
Liège et les petites villes mosanes conservent une activité relative sans connaître l'extraordinaire épanouissement, à cette époque, des villes brabançonnes par exemple. Le XV^e^ siècle les touche douloureusement, surtout en 1466, quand les troupes de Charles le Téméraire livrent la vallée de la Meuse aux exactions, aux pillages et aux massacres.

TRADITIONS ET INFLUENCES

Les traditions romanes subsistent. Au début du XIII^e^ siècle, Sainte-Croix de Liège, nous l'avons déjà souligné, est dotée d'un avant-corps avec abside du type roman-rhénan. Au même moment, aux confins du pays de la Meuse, l'avant-corps se retrouve à Saint-Germain de Tirlemont et à l'ancienne abbatiale de Villers.
Le jeu de petites arcatures sous corniche, quelque peu modifié dans sa forme, va se poursuivre à travers toute la période gothique.
Détail plus curieux encore, la galerie d'arcatures, chère à l'école romane des régions rhénane et mosane, qui l'hérite de l'école lombarde, se retrouve, comme un lointain écho gothique, au XVI^e^ siècle, à Saint-Jacques et au palais des Princes-Évêques de Liège.
Si l'Ouest de la Wallonie est touché par un courant issu de Picardie, du Soissonnais, du Laonnois, la vallée mosane, en raison du mouvement commercial le long de la Meuse, se laisse pénétrer par des influences champenoises et bourguignonnes. Par exception dans l'orbite mosane, la collégiale de Tongres est marquée de caractères propres à la Normandie (nefs) et au Pas-de-Calais (tour). La présence d'un maître d'œuvre issu de ces régions pourrait l'expliquer.
Certains cas n'excluent pas les influences germaniques. La structure de la 'hallekirche' de la Hesse qui influence le gothique rhénan se retrouve, au XIV^e^ siècle, à Sainte-Croix de Liège. Germanique aussi, la sécheresse de certains détails et surtout le goût, au XVI^e^ siècle, pour les voûtes à réseaux de nervures.

A ces courants divers s'ajoute l'influence brabançonne. Quand le riche duché de Brabant eut unifié son style, proche du gothique classique du Nord de la France, il se couvrit d'édifices remarquables; songeons aux églises de Bruxelles, Malines, Louvain, Anvers, Lierre, Bois-le-Duc. Ce fut un intense foyer de rayonnement, au XV[e] siècle surtout. En Hainaut, la collégiale Sainte-Waudru de Mons est typiquement brabançonne. Les villes de la Flandre adoptent volontiers les formules du Brabant. L'abbatiale de Saint-Hubert, en Ardenne, est marquée de la même empreinte. Par la volonté de Marguerite d'Autriche, une fleur brabançonne s'épanouira même en terre lointaine, à l'église funéraire de Brou, en Bresse. Un tel prestige touchera le pays mosan à une période creuse de la production architecturale, notamment lorsque, au milieu du XIV[e] siècle, on reconstruira, à Liège, les chœurs de Saint-Paul et de Saint-Denis et, à Tongres, le chœur de Notre-Dame.
N'oublions pas, enfin, l'attrait que purent avoir les grands chantiers assez proches, germaniques par leur situation, mais français par leur esprit et par leurs harmonies architecturales : le chœur de Cologne au XIII[e] siècle, celui d'Aix-la-Chapelle au XIV[e].

MATÉRIAUX

La pierre calcaire, qui s'extrait surtout dans les terrains rocheux des bords de Meuse sera d'un emploi à peu près généralisé. C'est une pierre grise, assez terne. Toutefois, certaines carrières parmi les plus exploitées, et qui se situent dans la région de Huy, appartiennent aux bancs que les géologues classent sous la dénomination de 'dévonien'. Or, cette pierre grise prend rapidement, à l'extérieur, une patine très claire, à tel point que la plupart des églises mosanes sont revêtues d'une rayonnante blancheur laiteuse. Hélas, au cours des restaurations souvent abusives des cent dernières années, le calcaire dévonien fut remplacé par la pierre grise d'Écaussinnes et de Soignies qui donna aux édifices un aspect froid et sévère, très éloigné de leur éclat d'origine.
Accessoirement, le pays mosan employa deux sortes de pierres, amenées par voie fluviale de deux extrémités opposées : la pierre jaune de Mézières et le 'tuffeau' de Maestricht, ce dernier réservé pour les remplages de fenêtres en raison de sa faible résistance à l'outil, et pour les voûtains en raison de sa faible densité.

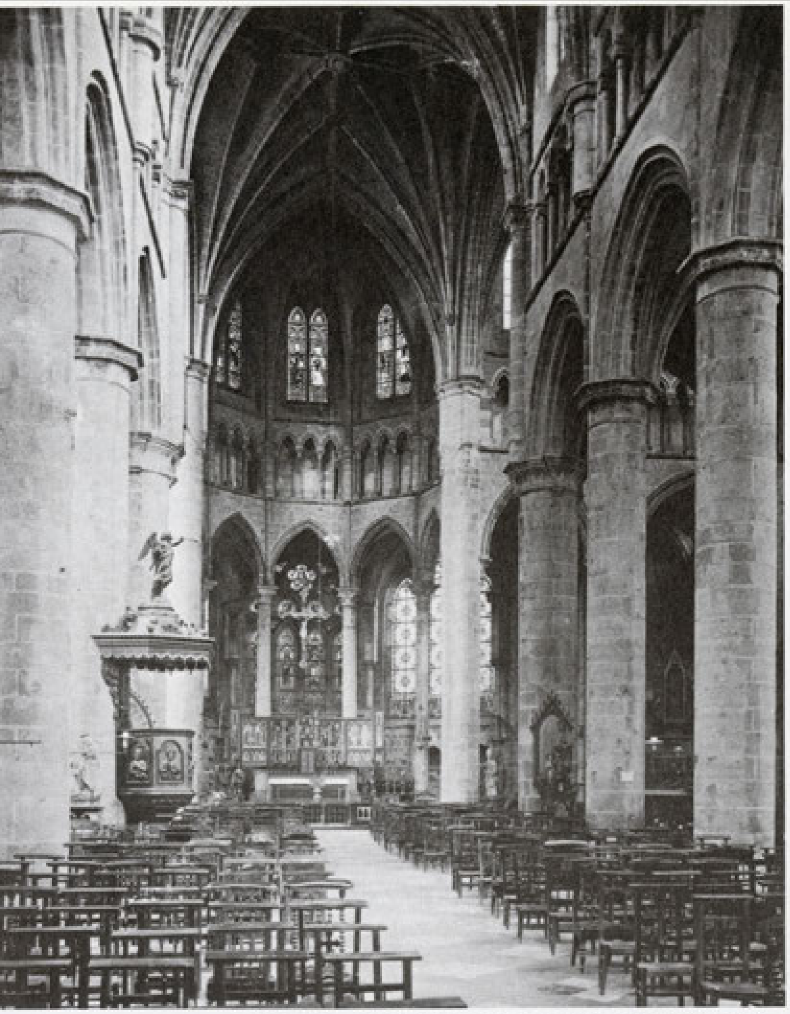
MONUMENTS

L'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège. La cathédrale de Liège avait une avance notable sur les premières réalisations gothiques. Désaffectée à la Révolution, elle fut stupidement démolie au siècle dernier; ç'eût été le plus prestigieux fleuron de l'architecture gothique en pays mosan. Il n'en subsiste que quelques substructions reconnues par des fouilles et des sondages sous le pavé de la place Saint-Lambert, un chapiteau de la nef conservé dans le cloître de l'église Saint-Paul, un dessin sur parchemin de 1580, des gravures anciennes, des dessins et de vagues levés du siècle dernier. Il faut attendre qu'on rassemble méthodiquement ces données et qu'on procède à des fouilles systématiques pour tenter une étude exhaustive de l'édifice.
La cathédrale romane du XI[e] siècle avait été fortement endommagée lors de l'incendie de la ville, en 1185. Sans retard, on passe à la première phase de la reconstruction qui annonce une structure gothique évoluée, vraiment à la pointe des progrès acquis par les grandes réalisations du Nord de la France, mais marquée aussi par les chantiers champenois et bourguignons, selon un courant d'influences qui se marquera de plus en plus nettement dans la vallée mosane. Les travaux se poursuivront longtemps à travers le XIII[e] siècle, où il sera question à un moment donné de l'intervention d'un certain Nicolas de Soissons.
La nostalgie de l'édifice notgérien et, peut-être

LIÈGE. ANCIENNE CATHÉDRALE SAINT-LAMBERT. *Vaste édifice du XIIIe siècle. C'eût été, avec la cathédrale de Tournai, l'un des deux fleurons de l'architecture en Wallonie, si elle n'avait été inconsciemment démolie par les Liégeois eux-mêmes dans le courant du siècle dernier (Reconstitution de M.J. de la Croix).*

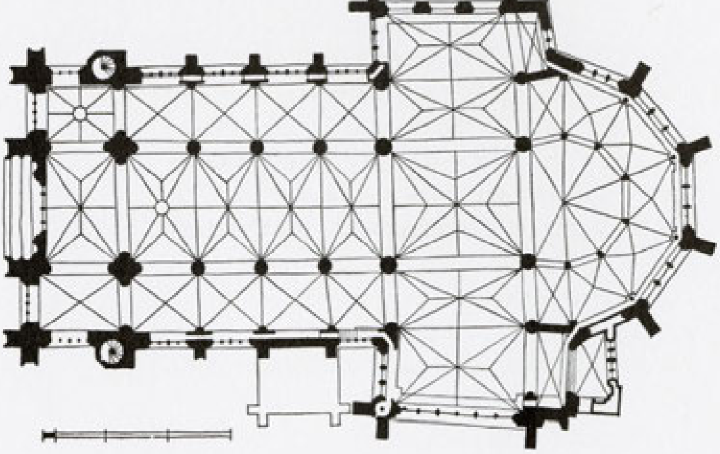
son plan inscrit dans le sol par les anciennes fondations, ont sans doute guidé les constructeurs gothiques. L'édifice comportait deux tours en façade, la nef et ses collatéraux, deux transepts, une autre tour vers l'est, un chœur avec déambulatoire. Certains partis constructifs combinés à des rapports de proportions, des tours au découpage assez vif, un chœur séparé du déambulatoire sans chapelles par des colonnes en délit de faible section, un passage de circulation devant les fenêtres hautes au-dessus du triforium, un large porche ouvert, des arcatures sous corniche, autant de détails parmi d'autres qui dénotent une franche appartenance bourguignonne. Le vaisseau central, avec ses 13,50 mètres de largeur et ses voûtes qui s'élevaient à 32 mètres sous clé témoignaient de la volonté de créer une œuvre qui en impose.

Paradoxe à souligner : alors que le chantier de la cathédrale battait son plein, dans un esprit résolument tourné vers les structures et les formes les plus avancées, on construisait, là tout près, le chœur et le transept occidental de l'église Sainte-Croix. Or ici, à part une tentative timorée de voûtement sur nervures, que voyons-nous? Une architecture qui demeure traditionnellement romane, marquée directement par l'esthétique des églises rhénanes. Deux maîtres d'œuvre contemporains, deux chantiers distants de... 300 mètres. D'un côté, un esprit foncièrement traditionnel, puisant, comme par le passé, aux sources de l'architecture germanique; de l'autre, une ouverture sur les techniques les plus nouvelles qui viennent de la France du Nord et de la Bourgogne.



DINANT. COLLÉGIALE SAINT-PERPÈTE. *Église du XIII[e] siècle, influencée par l'architecture bourguignonne (colonnes grêles entre le chœur et le déambulatoire, coursière intérieure au niveau des fenêtres), mais marquée par des caractéristiques bien locales, notamment le décor des chapiteaux. Voûtes de la fin de l'époque gothique (Photo A.C.L.).*

DINANT. COLLÉGIALE SAINT-PERPÈTE. *Chœur anormalement aplati, l'ensemble de la construction étant coincé entre le fleuve et le rocher.*



La collégiale de Dinant. La collégiale de Dinant, mise en chantier en 1227, s'acheva dans la seconde moitié du XIII[e] siècle. L'édifice, coincé entre le fleuve et le rocher, présente un chœur aplati se réduisant à un chevet avec déambulatoire sans chapelles. Les influences champenoises et surtout bourguignonnes y sont manifestes. Une sorte de rudesse paysanne marque l'intérieur; les arcades de la nef, particulièrement surélevées sur de puissants piliers circulaires, soutiennent un triforium et un registre de fenêtres trapus; cette superstructure est encore alourdie par de trop fortes colonnettes adossées, soutenant les voûtes à réseaux de nervures construites à la fin de l'époque gothique. L'extérieur, assez simple à l'origine, fut complété indûment lors des restaurations par des éléments de structure et de décor qui n'existaient pas auparavant. Les deux tours de façades appelaient normalement deux flèches, mais le XVII[e] siècle y plaça un clocher bulbeux curieusement planté dans le vide laissé entre les tours.

La collégiale de Walcourt. Le chœur de Walcourt date du milieu du XIII[e] siècle, ainsi qu'une partie du transept et quelques piles de la nef. Le reste s'acheva du XIV[e] au XVI[e] siècle. Comme à Dinant, le déambulatoire du chœur n'a pas de chapelles. L'élévation sobre, avec triforium aveugle, n'affirme aucune personnalité. Ce qui n'exclut pas une certaine beauté à l'intérieur surtout; l'extérieur a été restauré de la façon la plus sèche qui soit au XIX[e] siècle et après la guerre de 1914-1918.

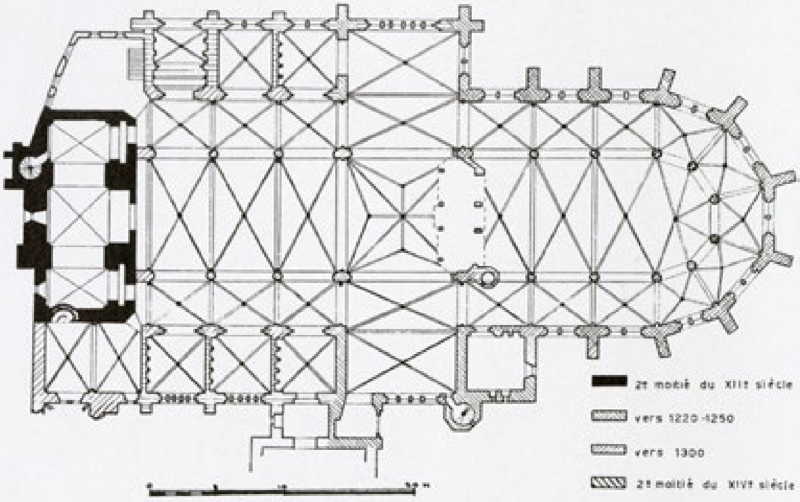
L'église Saint-Paul à Liège. L'église Saint-Paul à Liège, aujourd'hui cathédrale, résulte d'une série de campagnes de construction dont trois furent importantes: celle du chœur (à chevet plat à l'origine), du transept et des deux dernières travées de la nef, qui débute vers 1235 pour s'achever en 1289, date d'une consécration. Après un long temps d'arrêt, les travaux reprirent dans la seconde moitié du XIV[e] siècle; c'est alors que les nefs s'achèvent, bordées de chapelles septentrionales, tandis qu'au chevet plat du XIII[e] siècle se

WALCOURT. COLLÉGIALE SAINT-MATERNE. *Les travaux s'échelonnèrent du XIII^e^ au XVI^e^ siècle; le massif occidental et la tour sont romans, la flèche bulbeuse est du XVII^e^ siècle. Remarquable jubé gothique du début du XVI^e^ siècle. Cette vue intérieure montre les chapiteaux à crochets de style international, tandis que le chapiteau de gauche est typiquement mosan (Photo A.C.L.).*

substitue un chevet polygonal. Vinrent ensuite la tour et les chapelles méridionales dont les travaux s'échelonnent de 1393 à 1426. L'œuvre est sobre, nette, mais sans grande originalité; elle ne manque cependant pas d'une certaine monumentalité.

Pour le XIII^e^ siècle, il ne nous reste à signaler que des églises secondaires telles l'église Saint-Christophe à Liège, les églises Saint-Pierre (très remaniée) et Saint-Mort à Huy, les chœurs de Bouvignes et d'Aldeneik.

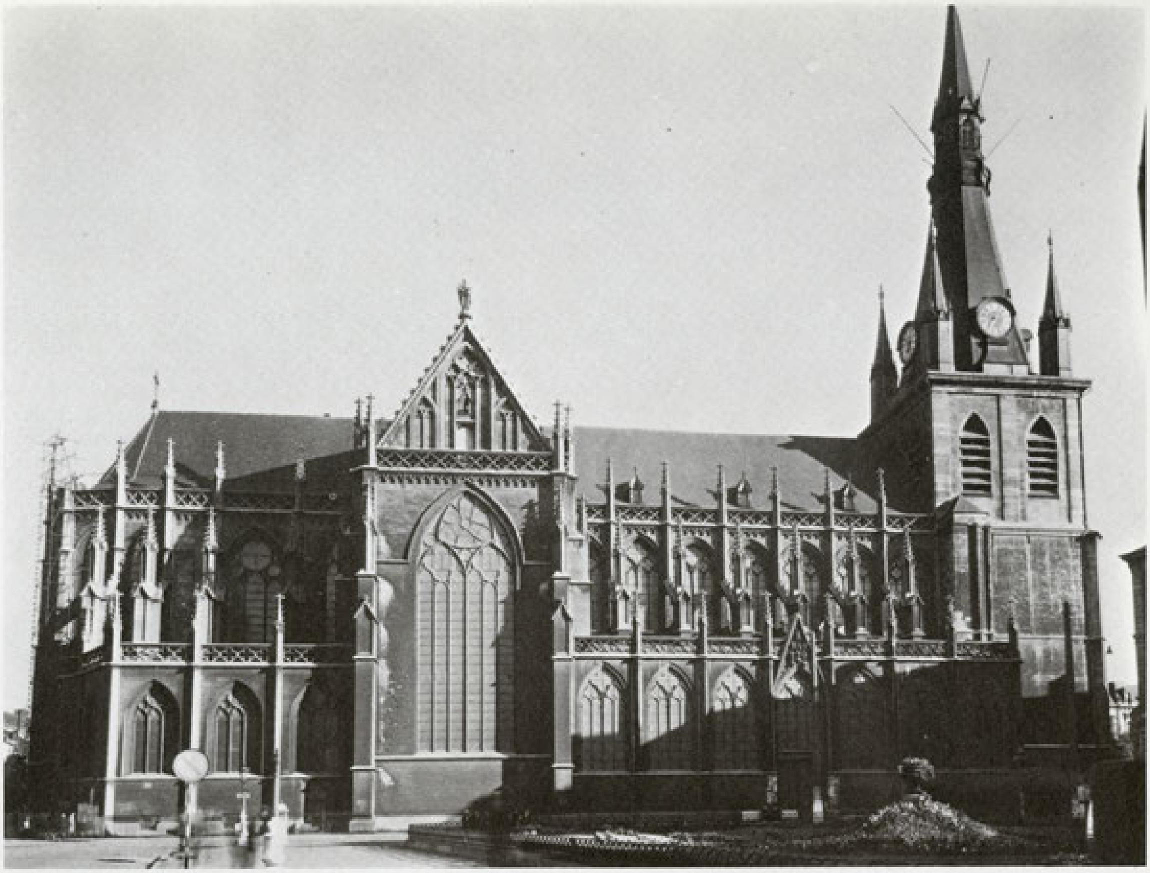
Le XIV^e^ siècle est une époque d'éclectisme dans l'architecture gothique de la Meuse, dont la production est d'ailleurs relativement réduite.



WALCOURT. COLLÉGIALE SAINT-MATERNE. *L'église gothique est précédée d'un massif occidental roman du XII^e^ siècle (Photo A.C.L.).*

L'église Sainte-Croix de Liège.

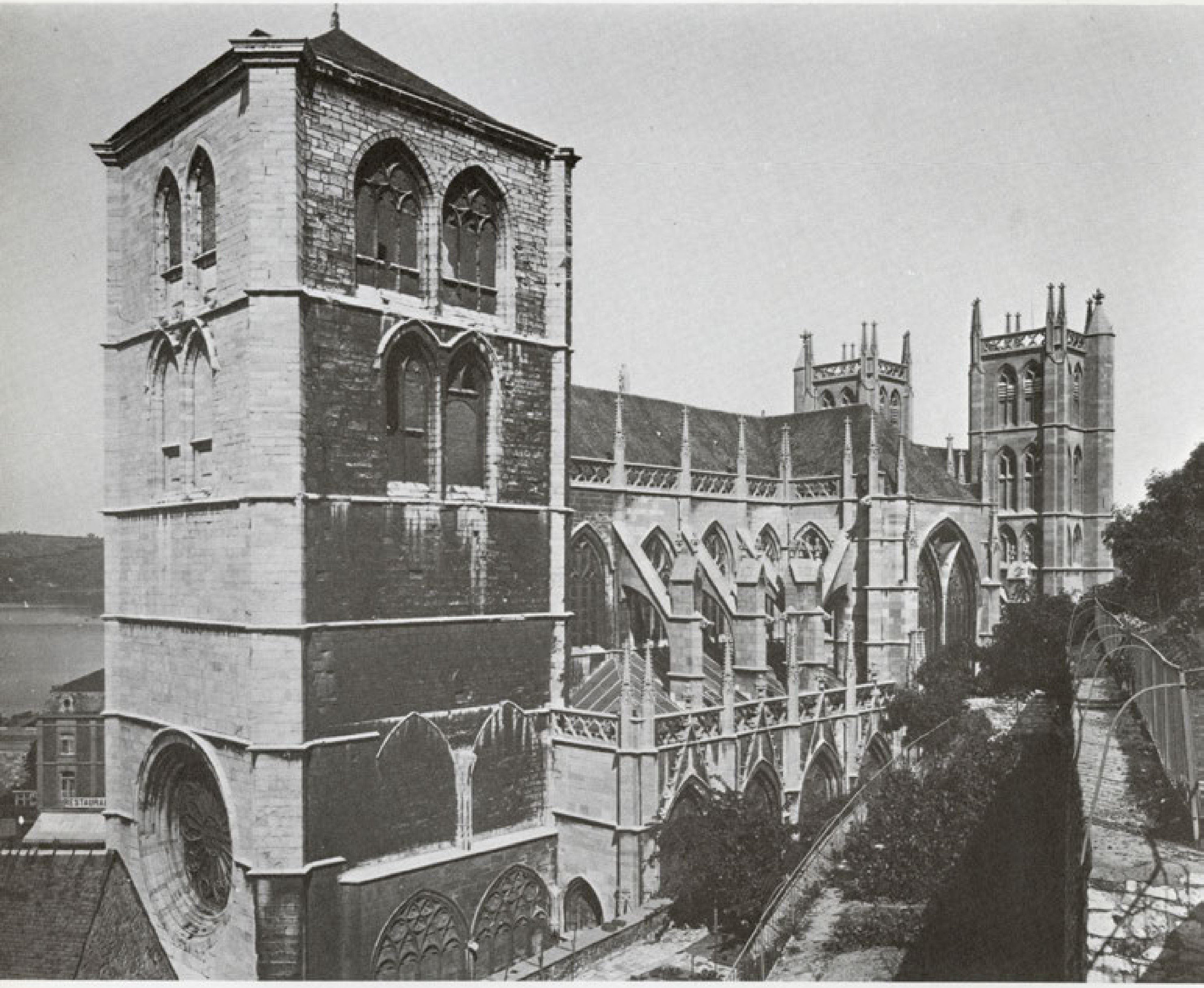
S'accolant au chœur occidental, de type rhénan, les trois nefs d'égale hauteur de Sainte-Croix de Liège, construites entre 1324 et 1361, montrent leur appartenance à l'architecture germanique et tout particulièrement au type de la 'hallekirche'. Le chœur oriental s'était élevé quelque peu auparavant, au début du XIV^e^ siècle, suivi du transept.



LIÈGE. ÉGLISE SAINT-PAUL. *Aujourd'hui cathédrale. Ensemble assez homogène des XIII[e] et XIV[e] siècles. L'extérieur fut desséché par la restauration du XIX[e] siècle (Photo A.C.L.).*

LIÈGE. ÉGLISE SAINT-PAUL. *Élévation classique des églises gothiques françaises. Seuls, les chapiteaux sont marqués d'un accent de terroir. Le chevet plat d'origine a été remplacé, au XIV[e] siècle, par un chevet polygonal d'influence brabançonne. Les voûtes (1414 à 1430) sont décorées de rinceaux fleuris (1557) (Photo A.C.L.).*

La collégiale Notre-Dame de Huy. La collégiale Notre-Dame de Huy, reconstruite de 1311 à la fin du siècle, remplace un important édifice roman du XI[e] siècle dont subsiste la crypte. C'est une œuvre grandiose. La nef et le chœur sont anormalement élancés si on les compare aux œuvres maîtresses de l'architecture de chez nous, qui sont généralement tassées dans leur masse. Le tracé est classique, académique devrait-on dire. La sécheresse de cette svelte élévation, couverte de voûtes à réseaux complexes, dénote une influence germanique. En façade, une tour cubique, toute simple, et deux tours flanquant



le chœur, confèrent à l'extérieur une silhouette monumentale animée, mais, où tous les détails ont été desséchés par les renouvellements abusifs de la restauration de 1852 à 1910. Cette sécheresse s'accuse davantage encore par l'emploi, lors de la restauration, du petit granit d'Écaussinnes et de Soignies. Ici, nous pourrions parler d'une influence bourguignonne par le découpage sec des tours. Du point de vue de l'esthétique extérieure et sans vouloir, bien sûr, faire un rapprochement direct, il est curieux de mettre en parallèle les œuvres du gothique mosan, et notamment la collégiale de Huy, avec la façade de la cathédrale Saint-Jean à Lyon, influencée par le gothique bourguignon; elle aussi fut victime d'une restauration radicale, ce qui accentue peut-être un air de famille.

Le chœur de Saint-Denis à Liège.
A Liège, le chevet pentagonal du chœur de Saint-Denis inaugurait, à la fin du XIV[e] siècle, la reconstruction d'un édifice gothique devant remplacer le sanctuaire notgérien. Et ici, ce

HUY. COLLÉGIALE NOTRE-DAME. *Les travaux s'échelonnèrent à travers tout le XIV^e siècle. Tour occidentale massive, percée du 'rondia' et tours flanquant le chevet. Comme beaucoup d'édifices mosans, la pierre de calcaire très clair a été remplacée, lors de l'abusive restauration du XIX^e siècle, par le terne 'petit granit' hennuyer (Photo A.C.L.).*

HUY. COLLÉGIALE NOTRE-DAME. *XIV^e siècle. Cette svelte structure, inhabituelle aux églises de chez nous, fut parachevée par le voûtement de 1521 à 1536 (Photo A.C.L.).*

chœur gothique est marqué de l'empreinte brabançonne comme il en sera du chœur rénové de Tongres.

Pour le XIV^{e} siècle, il faut signaler une église rurale, celle d'Yves-Gomezée, construction sobre et froide, isolée en Entre-Sambre-et-Meuse, dans cette longue période creuse de la construction mosane.

Le XV^{e} siècle ne nous donne que des achèvements sans importance et quelques églises rurales, en attendant le nouvelle floraison gothique du XVI^{e} siècle, dont il sera question dans le tome suivant.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

En fait, il y en a peu. C'est dire qu'il n'est guère possible de parler d'un groupe gothique de la Meuse et moins encore d'une école. Des influences multiples s'entremêlent venant en ordre principal de Bourgogne, mais aussi de Champagne, du Nord de la France, de la Normandie, du Pas-de-Calais, du pays rhénan; à signaler, à partir du XIV^{e} siècle, l'influence de la puissante école brabançonne qui se fait surtout sentir dans la reconstruction des chœurs de Saint-Paul et de Saint-Denis à Liège et de Notre-Dame de Tongres.
L'architecture de la Meuse n'a pas réussi à faire une synthèse de ces multiples courants et à y apporter la note personnelle que l'on trouve dans les groupes tournaisien, hennuyer ou brabançon.
Signalons cependant quelques particularités propres aux églises mosanes gothiques:
Tout d'abord le *chapiteau* à corbeille coudée, couverte de vagues feuilles de plantain fortement stylisées, qui affectent d'ailleurs différentes formes, mais toujours très typiques et exclusivement mosanes. Les deux exemples les plus occidentaux que je puisse citer du chapiteau mosan sont ceux de la nef de l'église de Merbes-le-Château, sur la Sambre, non loin de la frontière française, et ceux des anciens collatéraux de l'abbatiale de Bonne-Espérance (inclus dans la tour actuelle).
Les *arcatures* en décor festonné sous les corniches se maintiennent selon une vieille tradition romane et peut-être aussi avec une part d'influence bourguignonne. On les retrouvera dans l'architecture civile comme, par exemple, à l'hôtel de Cortenbach à Liège.
Le départ croqué des *nervures des voûtes*. A première vue, on croirait qu'il s'agit d'un repentir dans la courbe des doubleaux et ogives; mais la multiplicité des exemples laisserait plutôt supposer une disposition d'origine. Des points de vue esthétique et technique, c'est une façon d'accuser le tas-de-charge. Le raccord entre les courbes est parfois souligné par un décor de feuillage.
Les *voûtes* à multiples réseaux de nervures sont fréquentes à partir du XV^{e} siècle, influence manifeste de l'architecture germanique.
Caractéristique plus générale, mais moins bien définie, une sorte de *sécheresse dans les tracés* architecturaux; ceci se constate particulièrement dans l'élévation des tours sans ressauts, sans saillie de contreforts, sans ornementations. Cette forme parallélépipédique répond à une formule répandue dans l'architecture gothique de Bourgogne.
A part ces points communs, l'architecture gothique du pays mosan est dénuée d'originalité. Comment l'expliquer? D'abord par l'absence de grands chantiers bourdonnant d'activité, comme on les verra dans le Brabant, par exemple, conséquence d'une puissante situation dans les courants commerciaux d'Occident. La région mosane stagne dans une économie en veilleuse, contrecoup des difficultés politiques qui se termineront dramatiquement par le sac et l'incendie des villes mosanes par Charles le Téméraire en 1466.

Simon BRIGODE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE
Voir page 374.

LIVES. ÉGLISE SAINT-QUENTIN. *Chapiteaux typiquement mosans des églises rurales de la fin de l'époque gothique (Photo Simon Brigode).*

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. *École mosane (maître liégeois), vers 1280. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (Photo A.C.L.).*

VIERGE AU CALVAIRE. *École mosane (maître liégeois), vers 1320-30. La Gleize, église de l'Assomption de la Sainte-Vierge. Cette Vierge a souvent été considérée comme une Vierge d'Annonciation du fait de son élégance juvénile dont on a déduit une identification iconographique alors qu'il s'agit d'un élément stylistique. Le Christ du Calvaire, dont faisait partie cette Vierge, est d'ailleurs encore conservé à La Gleize. (Photo A.C.L.).*

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. *École mosane (maître des Madones en marbre mosanes), vers 1340. Anvers, cathédrale Notre-Dame. Suivant une tradition, cette statue en marbre, qui a été parfois considérée, à tort, comme française ou comme italienne, proviendrait de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège. Mais, c'est indépendamment de cette provenance hypothétique que le caractère spécifiquement mosan, et plus précisément liégeois, de cette Vierge remarquable peut être analysé. (Photo A.C.L.).*

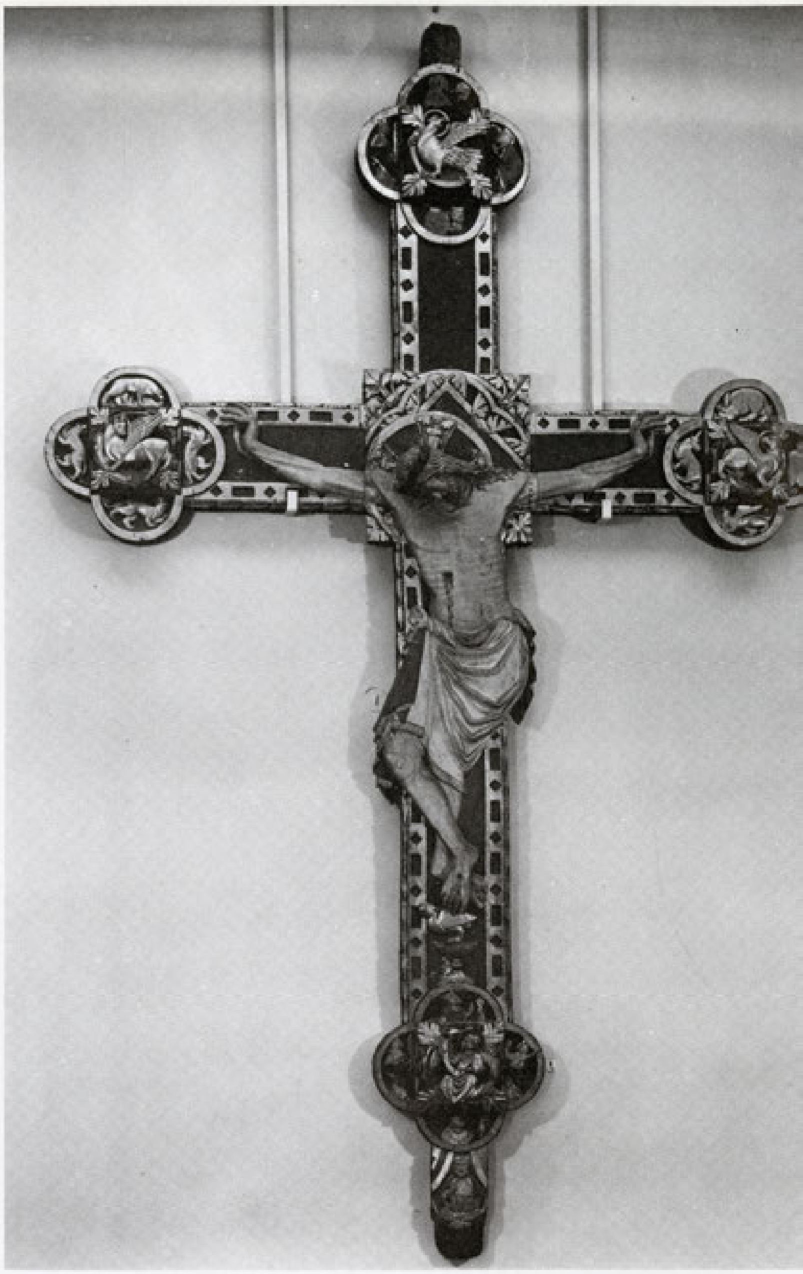
La sculpture gothique

APERÇU GÉNÉRAL

Si, dans le domaine de la sculpture, l'école mosane se distingue par sa longévité, puisqu'on peut déjà suivre les développements de son évolution à partir du IXe siècle avec les remarquables ivoires liégeois, son importance résulte aussi de la qualité des œuvres qu'elle a produites. Si celles-ci revêtent des caractéristiques régionales, sans lesquelles il n'y aurait point d'écoles, elles interprètent néanmoins les grands courants d'une manière suffisamment originale que pour ne pas se diluer dans un simple provincialisme mais pour occuper une place non négligeable dans l'histoire de la sculpture européenne. La sculpture mosane antérieure aux années 1250 a retenu quelque peu l'attention des chercheurs. En revanche, la période ultérieure a été négligée depuis la publication, en 1932, d'une histoire de la sculpture mosane par M. Devigne. Cependant, pour le XIVe siècle, les récentes recherches de W. Forsyth et de G. Schmidt ont apporté de précieuses contributions tandis que les XVe et XVIe siècles demeurent encore une *terra incognita* malgré le nombre d'œuvres conservées. La notion d'école mosane est suffisamment précise aux XIe et XIIe siècles, puisque le terme 'mosan' recouvre, en gros, l'activité artistique qui s'est développée dans le bassin de la Meuse moyenne. A la fin du moyen âge, cette notion va progressivement se diluer.

C'est ainsi qu'il est bien évident, qu'au point de vue artistique, les régions de Louvain, de Nivelles et de la Thudinie, par exemple, ne relèvent plus, à la fin du moyen âge, du pays mosan et de son épicentre qu'est Liège. Cette ville reste, bien sûr, la capitale artistique du pays mosan; cela n'empêche pas que concurremment les autres cités mosanes développent leur personnalité, compte tenu de leur situation géographique. C'est ainsi qu'à la fin du moyen âge, Namur ne sera pas sans se laisser quelque peu séduire par les modèles brabançons, que Huy interprétera, à sa manière, les types liégeois, que Dinant ne se confondra pas avec les autres villes mosanes, tandis que, dans le Luxembourg, dépourvu de centres artistiques, on s'adressera aux différents ateliers mosans mais aussi de la Moselle sans oublier surtout les officines de Bruxelles et d'Anvers ce qui n'exclut pas l'activité d'artisans locaux, même dans une petite bourgade comme Marche. Il en résulte que l'école mosane revêt, en sculpture, plusieurs variations exprimant des particularismes régionaux et des traditions locales. Le «paysage plastique» de l'école mosane est donc loin d'être uniforme, même s'il constitue un ensemble caractéristique justifiant la notion d'école. Par ailleurs, si le milieu culturel rhéno-mosan n'a plus les mêmes implications que celles qui imprégnaient les grandes créations mosanes des XIe et XIIe siècles, dans sa partie orientale le pays mosan continuera cependant à interpréter des tendances communes. Le milieu culturel forgé par les Ottoniens, qui correspond d'ailleurs à une réalité géographique, ne disparaît pas complètement. La sculpture révèle que les rapports de cousinage entre Meuse et Rhin continueront à déterminer certaines conceptions esthétiques, chaque école sauvegardant néanmoins sa spécificité. Entre Rhin et Meuse, les échanges sont indéniables. On sait, qu'en 1279, la réalisation des portails de la cathédrale Saint-Lambert à Liège est confiée à un Jean de Cologne, à un Pierre l'Allemand et à un Enguerrand le Bohémien. Inversement, à Cologne, dans la cathédrale, certaines des sculptures du maître-autel et, surtout, les gisants des archevêques Walram von Jülich († 1349) et Friedrich von Saarwerden († 1414) dus à Egidius de Lodiche et à Elogius de Lo-

diche témoignent du niveau très élevé de la sculpture mosane. Cette présence d'œuvres ou de sculpteurs mosans à l'étranger, comme en Rhénanie, en France et surtout à Paris, voire même en Toscane, — alors que pour ces régions il ne peut évidemment être question d'une sorte d'«assistance technique» au point de vue artistique —, constitue un fait remarquable non encore expliqué.
Même si d'importants témoins ont disparu, comme les portails sculptés de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège, le pays mosan ne se distingue pas par de grands ensembles monumentaux. La mode des grands portails sculptés, comme il s'en trouve en France et en Allemagne, n'a pas connu la même faveur en pays mosan où il convient cependant de signaler les ensembles encore conservés des collégiales de Dinant et de Huy et de la collégiale Notre-Dame à Tongres. Par contre, les sculpteurs mosans ont brillé dans la statuaire isolée et aussi dans la réalisation de retables. C'est ici l'occasion de rectifier certaines idées communément admises. C'est à tort qu'on a voulu restreindre le rôle des sculpteurs mosans à l'art funéraire. Et, en ce qui concerne les retables, il n'est jamais question que du Brabant, alors que les fragments les plus anciens conservés sont liégeois et que, par la suite, à Liège, comme à Namur et à Huy, maints retables furent aussi réalisés sans que cela ne remette en cause le caractère prépondérant de la production anversoise et bruxelloise.
Les différentes phases du développement de l'histoire de la sculpture gothique mosane correspondent à l'évolution générale de l'art en Europe. Une première phase voit, au cours de la seconde moitié du XIII^{e} siècle, la pénétration et l'implantation du nouveau style gothique en pays mosan. Au cours des années 1320-1350/60, l'école mosane donne une interprétation très originale du maniérisme courtois auquel succède une troisième phase marquée par une évolution vers le réalisme aboutissant au style international des années 1400. Le dernier chapitre de l'histoire de la sculpture mosane du moyen âge nous fait voir la



naissance du gothique tardif, son développement, son apogée et finalement sa dilution coïncidant avec la pénétration de la Renaissance (1430-1520/40). Comme dans le contexte européen, les centres de gravité culturelle et artistique se sont déplacés, le pays mosan ne peut plus ambitionner de jouer le même rôle qu'auparavant. Il ne participe plus à l'élaboration des courants. Il suit l'évolution générale. Mais les interprétations qu'il en donne demeurent néanmoins originales et peuvent atteindre un remarquable niveau de qualité.

CHRIST EN CROIX. *École mosane, vers 1260. Oplinter, église Sainte-Geneviève. Révélateur de l'adoption du nouveau style gothique parisien par l'école mosane, le Christ d'Oplinter est également intéressant par sa réalisation relevant en grande partie du bas-relief. Le revers de la croix montre, en un très faible relief, la silhouette du Christ. À l'origine, le revers était entièrement peint et présentait les mêmes thèmes iconographiques que ceux qui étaient sculptés sur la face. De ce décor peint, il subsiste quelques fragments qui sont les plus anciens témoins de la peinture mosane sur bois (vers 1260). (Photo A.C.L.).*

CHRIST EN CROIX. *École mosane (maître liégeois), vers 1280. Lowaige (Lauw), église Saint-Pierre. Les statues de la Vierge et du saint Jean au Calvaire sont encore conservées à Lowaige. Il ne subsiste plus que trois Calvaires mosans du XIII^e s. entièrement conservés, les deux autres étant ceux de Wenau (Rhénanie) et de Wezemaal. (Photo A.C.L.).*

LE NOUVEAU STYLE GOTHIQUE DES ANNÉES 1250-1300/20

Si l'année 1250 ne constitue pas une date fatidique, le milieu du XIII^e siècle n'en demeure pas moins un moment important pour le développement de l'art gothique, son rayonnement dans toute l'Europe et notamment pour sa pénétration dans le milieu mosan. Jusqu'à la fin du XII^e siècle, celui-ci, avec le pays rhénan, avait formé une entité culturelle si fortement imprégnée des traditions ottoniennes qu'elle a échappé au phénomène de l'art roman dont les conceptions lui étaient étrangères. Mais cette entité se survivait à elle-même tandis qu'en France, nouvel épicentre culturel de l'Europe, s'élaborait un nouvel art. Certes, cette entité rhéno-mosane allait participer d'autant plus remarquablement au renouveau des années 1200 que certaines des conceptions et des formulations de celui-ci correspondaient à ses premières sources d'inspiration. En Ile-de-France, des tendances progressistes allaient proposer de nouvelles solutions, une nouvelle «partition» stylistique qui, même à Paris, put rencontrer quel-

GISANT EN MARBRE DE L'ARCHEVÊQUE DE COLOGNE WALRAM VON JULICH († 1349), PAR EGIDIUS DE LODICHE. *Cologne, cathédrale. Indépendamment du nom du sculpteur, le style mosan apparaît très clairement dans ce gisant, de même que dans celui du successeur de Walram, Wilhelm von Gennep († 1362) (Cologne, cathédrale), dû probablement au même sculpteur. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

SAINT GERMAIN. *École mosane, vers 1360-70. Huy, collégiale Notre-Dame. Le visage témoigne d'une certaine résurgence du type lorrain des années 1300. Il en résulte une apparente ambiguïté stylistique expliquant la datation traditionnelle erronée (vers 1300). (Photo A.C.L.).*

ques résistances. Celles-ci, en pays mosan, s'appuyèrent sur de fortes traditions. Certes, la belle Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ou le remarquable Christ du Musée communal de Huy témoignent déjà d'une évolution par un certain raidissement du schéma linéaire et par de timides tentatives de creuser les volumes. Mais il s'agit là d'un essai d'adaptation et non d'une rupture avec la tradition.

En quoi consiste ce nouveau style gothique tel qu'il apparaît dans la Vierge dorée d'Amiens (1235-40) et dans les Apôtres de la Sainte-Chapelle à Paris (avant 1248)? Les sculpteurs y rejettent la conception monolithique traditionnelle de la sculpture, ce qui implique l'abandon du principe de la frontalité, la dislocation des volumes, la rupture de la continuité des lignes et des plans. La sculpture cesse d'être plastique pour s'apparenter à un jeu de construction tubulaire, à l'image de l'architecture du temps. Les visages eux-mêmes tendent à devenir des abstractions géométriques. A cette phase antiplastique, qui se termine vers 1270, succède un retour à un certain naturalisme, à des conceptions plus plastiques où la continuité des courbes réapparaît. Progressivement, la sculpture tend à s'apaiser pour connaître un aboutissement dans le *dolce stile nuovo* des années 1300. La diffusion de ces conceptions esthétiques parisiennes sera favorisée, en pays mosan, par des ivoires et d'autres œuvres parisiennes comme le polyptyque-reliquaire de Floreffe (Paris, Musée du Louvre, 1254), ou comme l'ostensoir d'Herkenrode (Hasselt, Saint-Quentin, 1286).

CHÂSSE DE SAINTE ODILE. DES CROISIERS DE HUY. *1292. Abbaye cistercienne de Colen-Kerniel (prov. Limbourg). Bois. Long. 80 cm × larg. 23 cm × haut. 32 cm. La photographie montre, au-dessus, l'aspect de la châsse mutilée et, en dessous, un essai de reconstitution après traitement par les soins éclairés de l'Institut royal du Patrimoine artistique. C'est la plus ancienne peinture sur bois, originaire de nos régions, que l'on ait conservée. Son procédé anecdotique est plein de saveur et de vérité.*

Le pays mosan conserve suffisamment d'œuvres pour que l'on puisse y observer tous les stades de cette évolution. Elle se devine dans la Vierge au Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège où l'on voit les plis saillir davantage, se raidir et se briser. Elle s'observe également dans la Vierge debout à l'Enfant de la basilique Notre-Dame à Tongres où l'on sent que le sculpteur mosan n'est pas encore habitué à interpréter ce thème et les modèles parisiens, si bien que les possibilités du nouveau style ne réussissent guère à s'y exprimer. De même, si celui-ci détermine le schéma linéaire et la diversification des reliefs des Sedes de Léau, d'Arloncourt à Longvilly et de Matagne-la-Petite, ces œuvres obéissent encore au principe traditionnel de la conception monolithique et de la frontalité dont, par contre, la Sedes de l'église Saint-Mort à Huy tend à se dégager. Il est vrai que, dans cette dernière œuvre, des influences françaises plus directes sont nettement perceptibles. C'est en analysant la belle série mosane des Christs en croix et des Vierges debout à l'Enfant qu'on peut le mieux suivre l'évolution telle qu'elle a été sommairement résumée.

Si la fidélité aux traditions s'exprime dans le Christ de Russon (Rutten), le Calvaire de Wenau en Rhénanie — le plus ancien des grands Calvaires mosans entièrement conser-

COURONNEMENT DE LA VIERGE. *École mosane (maître liégeois), vers 1380-90. Liège, église Saint-Jacques. (Photo A.C.L.).*

TÊTE DU GISANT EN BRONZE DE L'ARCHEVÊQUE DE COLOGNE, FRIEDRICH VON SAARWERDEN († 1414), PAR ELOGIUS DE LODICHE. *Cologne, cathédrale. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

vés — révèle un sculpteur encore bien hésitant au point qu'on y observe un 'bilinguisme stylistique' où coexistent la tradition et le nouveau style. Par contre, dans le Christ de Sclayn, encore fidèle à l'élégante silhouette sinueuse mosane du Christ paraissant bénir du haut de la croix, la tradition se soumet et se plie aux nouvelles conceptions. L'œuvre témoigne d'une continuité dans l'évolution. Mais, avec l'impressionnant Christ d'Oplinter, dont le revers de la croix présente les plus anciens fragments de peinture mosane, la rupture avec la tradition paraît se consommer. La plasticité et les volumes y sont détruits en un réseau de lignes brisées. Cette conception linéaire et géométrique s'atténue dans le Christ de l'église Saint-Christophe à Liège, tandis qu'avec le groupe serein du Calvaire de Lowaige, les brisures géométriquement linéaires disparaissent au profit de volumes plastiques se moulant en des courbes harmonieuses. L'œuvre se rattache déjà à la phase préparatoire du *dolce stile nuovo* des années 1300 tout en en révélant l'interprétation mosane caractéristique, faite de mesure et de douceur. Comme partout ailleurs, le pays mosan en revient à des évocations d'une sérénité plus humaine s'alliant à un certain naturalisme.

Les Vierges debout à l'Enfant illustrent aussi parfaitement cette évolution dont les débuts s'affirment dans la Vierge de Marche-les-Dames (Namur, Musée des Arts anciens) qui a perdu toute plasticité. Dans celles de Niel[-bij-As] et du béguinage de Tongres, l'abstraction géométrique l'emporte. Cette conception française se trouve mieux assimilée, ce qui permet à la sculpture mosane de retrouver son originalité, dans la Vierge de l'église Saint-Pholien à Liège, où nous voyons aussi la Vierge adopter le sourire raffiné d'esprit courtois et d'origine parisienne qui se diffusera dans toute l'Europe. Le retour à des conceptions plus plastiques et moins géométriques, où la courbe réapparaît progressivement tandis que le sourire s'estompe au profit d'une expression aimable et mélancolique, se manifeste dans toute une série de Vierges, comme celles de Bois-et-Borsu, d'Evegnée-Tignée, d'Hommersum en Rhénanie, de la collégiale de Huy, du béguinage de Saint-Trond. Celle des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles donne la plus belle image du type mosan et plus précisément liégeois de la Vierge. Bien que les sculpteurs mosans s'inspirent des modèles parisiens, leur interprétation stylistique témoigne que la sculpture mosane retrouve son originalité, même si l'influence française pénètre en pays mosan de partout, c'est-à-dire directement ou indirectement par l'intermédiaire des ateliers aixois ou colonais comme le suggèrent le Saint-Aubin de Bellevaux-Ligneuville et surtout le Saint-Laurent du Musée de Verviers. Celui-ci témoigne des apports lorrains qui, tout naturellement, rayonnent en milieu gaumais (Vierges de Dampicourt et de Vance).

A l'aube du XIV[e] siècle, les conceptions plastiques s'allègent à nouveau comme le montrent les statues de saint Luc et de saint Marc provenant de Herve (Liège, Musée diocésain). C'est l'annonce d'une phase maniériste qui verra la sculpture mosane produire quelques-unes de ses plus belles créations, tandis que

des sculpteurs mosans iront s'illustrer dans le milieu parisien.

LE MANIÉRISME MOSAN DES ANNÉES 1320-1350/60

De récentes recherches ont montré que cette phase est particulièrement originale. Si, bien sûr, les sculpteurs s'en réfèrent encore aux modèles de la cour parisienne, l'originalité l'emporte sur la référence. Les œuvres deviennent graciles et d'une gracieuse irréalité s'exprimant en de savants drapés, légers et compliqués à souhait. Il en résulte que le corps humain devient évanescent, que la sculpture perd à nouveau sa plasticité au profit d'une conception artificielle et très graphique. La Vierge de l'église Saint-Servais à Liège et celle qui provient du portail du Bethléem à Huy (Louvain, abbaye Sainte-Gertrude), les grands Christs de la cathédrale de Liège et de Looz (Borgloon) font plus qu'annoncer cette évolution qu'on retrouve dans le gigantesque Saint-Christophe de Hannut. Mais, c'est dans la Vierge au Calvaire de La Gleize qu'on en trouve la plus élégante évocation, caractéristique aussi de l'interprétation mosane du maniérisme. Celui-ci se distingue de l'interprétation colonaise plus calligraphique par son harmonieuse souplesse. Et si des modèles colonais peuvent inspirer certaines œuvres, comme le Christ de Saint-Gangulphe à Saint-Trond, on y voit bien cependant le caractère mosan s'exprimer par une élégante atténuation du pathétisme exacerbé des Christs colonais.
En milieu parisien, un Jean Pépin de Huy, auquel on doit le gisant de Robert d'Artois à Saint-Denis (1317-20), participe à ce courant comme le montre sa Vierge de Gosnay (Pas-de-Calais, 1329), commandée par Mahaut d'Artois. En milieu mosan, le Maître des Madones en marbre mosanes crée quelques-unes des plus belles œuvres de ce courant. Sa maîtrise apparaît avec évidence dans sa Vierge du béguinage de Diest (New York, Metropolitan Museum, 1344), dans une belle Adoration des mages provenant de Saint-Trond (Anvers, Musée Mayer van den Bergh) et dans des groupes en marbre au style raffiné provenant de la collégiale de Huy (New York, Metropolitan Museum). Son talent exceptionnel se manifeste dans son élégante Vierge de la cathédrale d'Anvers ainsi que dans son étonnant groupe de l'Annonciation du baptistère de la cathédrale de Carrare. C'est peut-être à son atelier que l'on doit le portail du Bethléem à Huy, des fragments d'un portail de Sainte-Croix à Liège (Liège, Musée diocésain) et des sculptures d'un pignon de la collégiale de Walcourt (Namur, Musée des Arts anciens). Son influence se décèle dans une Vierge de Pise (Musée de Berlin, disparue) de même que dans un grand Christ et dans deux remarquables groupes en bois de l'église N.-D. de Louviers (Eure). L'école mosane compte d'autres personnalités, comme cet «Egidius de Lodiche» auquel on doit le gisant de l'archevêque Walram von Jülich († 1349) (Cologne, cathédrale). Le style mosan y est évident de même que dans le gisant de Wilhelm von Gennep († 1362) (Cologne, cathédrale). Ces œuvres, et d'autres encore, montrent que vers 1350, le courant maniériste ne s'est pas encore étiolé en pays mosan.

RECHERCHE D'UN NOUVEAU RÉALISME (1350/60-1420/30)

Parallèlement aux derniers raffinements du maniérisme, un nouveau courant fait son apparition et se développe rapidement. Ce courant, qui n'est pas particulier au pays mosan, vise, par réaction, à rendre à la sculpture une nouvelle et plus grande plasticité. Les sculpteurs mosans se mettent à la recherche du vraisemblable et du réel. L'évolution se perçoit très nettement dans des statuettes d'apôtres provenant de l'église Saint-Jacques à Liège (Liège, Musée diocésain; Ann Arbor, The University of Michigan of Art) et dans le monumental Saint-Germain de la collégiale

SAINT ANTOINE PROVENANT DE L'ANCIEN COUVENT DES FRÈRES CÉLITES À LIÈGE. *École mosane (maître liégeois), vers 1430. Liège, Musée de l'Assistance publique. (Photo A.C.L.).*

VIERGE AU CALVAIRE. *École mosane, vers 1520. Liège, église Saint-Nicolas. (Photo A.C.L.).*

SAINTE BARBE. *École mosane (atelier de Dinant ou de Huy), vers 1530-40. Waha, église Saint-Étienne. (Photo A.C.L.).*

de Huy où l'on peut déjà trouver les prémices des compositions classiques de 1400. Ce courant atteint son point culminant avec le groupe plus monumental encore du Couronnement de la Vierge de l'église Saint-Jacques à Liège (vers 1380-90). Le groupe se distingue par ses qualités plastiques. Il donne aussi une des rares synthèses des deux grands courants déterminant les conceptions de la sculpture à l'époque: le courant parlérien, relayé par Cologne, et le courant Beauneveu symbolisant le milieu parisien. Cette sculpture laisse deviner l'importance — encore méconnue — de l'école mosane vers 1400 qui, par le truchement d'un de ses maîtres émigrés, sera, dans une certaine mesure, à l'origine d'une des écoles parmi les plus importantes du XV^{e} s., à savoir celle de Bruxelles. Dans cette optique, le caractère progressiste et la force expressive qui se dégagent du gisant en bronze de Friedrich von Saarwerden († 1414) (Cologne, cathédrale) dû à Elogius de Lodiche n'a rien de surprenant.

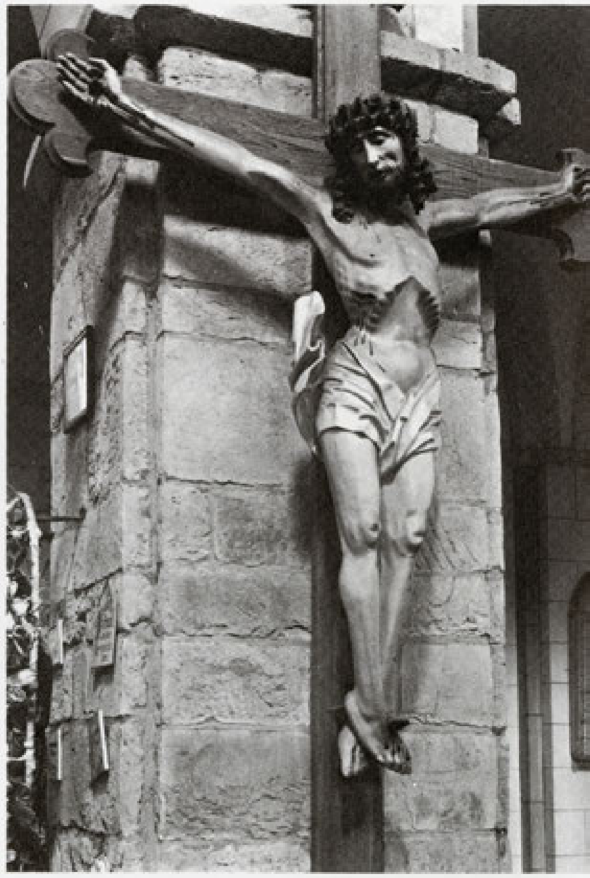
Au cours de la seconde moitié du XIV^{e} siècle, des sculpteurs mosans s'expatrient et réussissent «à percer», même dans le milieu parisien, pourtant progressiste et riche en personnalités. C'est le cas de Jean de la Croix, dit de Liège, dont la maîtrise se décèle dans le buste du gisant de Marie de France, érigé à Saint-Denis, vers 1380 (New York, Metropolitan Museum) ou dans un buste d'enfant du Musée Mayer van den Bergh à Anvers. Et, à la cour du comte de Savoie, Amédée VI, un autre Jean de Liège, architecte et sculpteur, se distingue également. On lui doit les stalles de l'église Saint-François à Lausanne (1387), où il s'est représenté.

LA SCULPTURE DU GOTHIQUE TARDIF EN PAYS MOSAN (1430-1530/50)

Il est malaisé de retracer l'histoire de cette nouvelle période dont les fils conducteurs n'ont pas encore été démêlés. Cette histoire se complique aussi du fait que si Liège garde sa prééminence, les autres villes mosanes tendent à s'en différencier plus qu'auparavant. Le phénomène est d'ailleurs commun à toute l'Europe où l'on voit les écoles régionales se multiplier et se fractionner. Par ailleurs, le pays mosan est traversé par des courants divers. Les uns viennent du Brabant, directement ou par l'intermédiaire d'Anvers dont la production pourra se retrouver jusque dans de modestes églises ardennaises. Les influences rhénanes ne sont pas moins négligeables. Dans un autre domaine, celui de l'orfèvrerie, pour une œuvre aussi prestigieuse que le buste de saint Lambert (Liège, cathédrale), n'est-il pas fait appel au maître rhénan d'Aix, Hans von Reutlingen? Enfin, si, auparavant, le Limbourg

RETABLE PROVENANT DU BÉGUINAGE DE TONGRES. *École mosane (maître liégeois), vers 1440. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Photo A.C.L.).*

BAPTÊME DE DENIS L'ARÉOPAGITE ET DE SA FEMME DAMARIS PAR SAINT PAUL. *Détail de la prédelle illustrant les scènes de la vie de saint Denis. École mosane (maître liégeois ?), vers 1535. Liège, église Saint-Denis. Le retable, surmontant la prédelle, illustre le thème de la Passion. Son style diffère de celui de la prédelle. Une attribution à Bruxelles ou à Anvers est à envisager à moins qu'il ne s'agisse d'une imitation liégeoise des retables brabançons. (Photo A.C.L.).*



CHRIST EN CROIX PAR MAÎTRE BALTHAZAR DE LIÈGE. *Vers 1532. Saint-Séverin-en-Condroz, église des Saints-Pierre et Paul. Ce Christ faisait partie d'un Calvaire dont on conserve encore, à Saint-Séverin, la statue de saint Jean, due au même sculpteur liégeois. (Photo A.C.L.).*

se situait dans la mouvance liégeoise, pour une partie de cette région, il n'en ira plus de même au début du XVI[e] siècle. Sensible aux influences brabançonnes, cette région tend aussi à devenir une chasse gardée du groupe du Maître d'Elsloo dont les créations furent accueillies à Liège même, comme en témoigne la belle Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Jacques (1525). Enfin, après son arrivée à Liège vers 1530, il serait paradoxal que Daniel Mauch d'Ulm soit resté inactif et qu'il n'ait sculpté que la si ravissante Vierge, dite de Berselius, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Laurent à Liège (Dahlem, église Saint-Pancrace). C'est dire que des influences souabes à Liège ne sont pas impossibles.

Un Saint-Antoine (Liège, Assistance publique) est un des témoins les plus précoces de la phase de l'élaboration du gothique tardif en pays mosan (vers 1430). Bien que transformées, les formules du style international y survivent. Il en va de même dans le retable du béguinage de Tongres (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire), d'un style un peu plus évolué (1440). L'œuvre est attribuable à un atelier liégeois qui diffusera sa production jusqu'aux confins de la région louvaniste. La Vierge assise du Carmel de Vaux-sous-Chèvremont montre une accentuation des conceptions du gothique tardif dont le développement jusqu'aux années 1500 n'est encore guère connu. Pour la fin du XV[e] et le début du XVI[e] siècle, le nombre d'œuvres est relativement important et témoignent donc d'une intense activité des sculpteurs mosans. Mais la chronologie des œuvres et l'évolution du style restent à étudier.

Ces conceptions du gothique tardif revêtent dans la région liégeoise deux formulations différentes. L'une s'exprime en des volumes plastiques paraissant se gonfler mollement de l'intérieur, suivant une tradition liégeoise que les ateliers namurois adopteront mais en l'associant à des influences brabançonnes. Caractéristiques de cette conception sont la Vierge de Saint-Séverin (Liège, église Saint-Martin) et les Calvaires de Fize-le-Marsal et de Kermt, tous deux dus à un même maître. Une autre conception se caractérise par un style plus linéaire, quoique non dépourvu de souplesse, par un style plus soucieux aussi d'expressivité (Vierge et saint Jean au Calvaire de Saint-Nicolas à Liège). Ces deux conceptions peuvent aussi se mélanger. Non moins caractéristique de la production liégeoise est une remarquable série de Christs, vigoureusement sculptés, très expressifs aussi et dont le style traduit bien les préoccupations du gothique tardif (Christs de Saint-Nicolas à Liège, d'Amay, d'Ocquier, de Saint-Séverin-en-Condroz). Ce dernier et le Saint-Jean qui l'accompagne sont dus à maître Balthazar de Liège (vers 1532), dont le nom vient d'être retrouvé par J.-J. Bolly. Ce maître, auquel on devrait pouvoir attribuer un certain nombre d'œuvres, se range parmi les meilleurs sculpteurs liégeois de l'époque. Cependant, à Liège même, des œuvres aussi importantes que le retable de l'église Saint-Denis et que les sculptures du transept de l'église Saint-Jacques posent des problèmes non encore résolus. Un courant d'une expression moins tendue, plus doux — plus autochtone peut-être? — caractérise aussi d'autres œuvres (Saint-Remacle d'Ocquier). Ces diverses expressions du gothique tardif à Liège témoignent de la diversité de la production liégeoise au début du XVI[e] siècle.

Dans la région de Dinant-Namur, d'autres ateliers donnent, du gothique tardif, une interprétation plus aimable qu'austère, plus apaisée aussi : Calvaires d'Arbre et d'Hastière, Sainte-Catherine de Buzet (Namur, Musée diocésain). Dans ce milieu, la sévérité des sculptures des stalles de Fosses détonnent tandis que le jubé de Walcourt présente une anthologie partielle de quelques-uns des courants traversant l'école mosane. Mais à un moment où la Renaissance jette déjà le trouble dans l'esprit des sculpteurs.

Aux confins du Condroz, de la Famenne et des Ardennes, c'est un atelier énigmatique qui déploie une étonnante activité dont des sculptures de Waha et le retable de Belvaux (Namur, Musée d'art ancien) sont des témoins. Et, c'est à un atelier de Huy qu'il convient d'attribuer le retable d'Ollomont

(Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire). Le rayonnement des ateliers namurois et hutois s'observe aussi naturellement dans certaines parties du Brabant wallon mais également dans la région de Charleroi.

Dans les Ardennes, les œuvres sont révélatrices de la pauvreté traditionnelle de cette contrée déshéritée. Les ateliers liégeois (le Saint-Pierre de la collégiale de Bastogne), namurois, dinantais et condrusiens y diffusent quelque peu leurs œuvres. Mais, la proximité de Trèves fait qu'à Bastogne on puisse s'adresser aussi aux ateliers trévirois comme le suggère la Mise au tombeau de Bastogne dont s'inspirera un sculpteur local pour celle de Sainlez.

De même que le nouveau style en gothique rencontra des résistances dans sa pénétration en pays mosan vers 1250, de même le nouveau style Renaissance en rencontra d'autres jusque vers 1550. A ce moment s'achève la longue histoire de la sculpture mosane du moyen âge qui vit des sculpteurs créer quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de l'art mosan. Des œuvres qui font partie du panthéon de la sculpture européenne du moyen âge tout en étant révélatrices d'une vision mosane des êtres et des choses.

Robert DIDIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1. Ouvrages de synthèse : J. HELBIG, *La sculpture mosane et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2e éd., Bruges, 1890; A. MICHA, *Les maîtres tombiers, sculpteurs et statuaires liégeois*, Liège, 1909; M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XIIe au XVIe s.*, Paris-Bruxelles, 1932. Ces études sont quelque peu dépassées au point de vue des analyses stylistiques, des attributions et des datations; néanmoins, celle de M. Devigne demeure la source essentielle, notamment par l'importance de la documentation iconographique. C'est une succession de notices sans ordre chronologique que donne J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Sculptures conservées au pays mosan*, Verviers, 1926.

2. Études particulières. Pour le XIIIe s., voir R. DIDIER, *(La Sculpture mosane du XIIIe s.)*, dans *Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400*, vol. 1, Cologne-Bruxelles, p. 325-333; IDEM, *La Sculpture mosane de la 2e moitié du XIIIe s.*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, vol. 2, Cologne, 1973, p. 421-428; A. LEGNER, *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts, Ibidem*, p. 445-456. Pour le XIVe s., voir J. BAUM, *Die Lütticher Bildnerkunst in 14. Jahrhundert*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, I, Munich, 1923, p. 163-178; J.J.M. TIMMERS, *Veertiende eeuwse steensculptuur te Luik en te Hoei*, dans *Maasgouw*, LXIV, 1950, p. 92-97. L'excellente étude de W. FORSYTH, *A group of XIVth century Mosan sculpture*, dans *Metropolitan Museum Journal*, IV, 1968, p. 41-59 a été le point de départ de nouvelles recherches; R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIVe s.*, dans *Rhin-Meuse...*, p. 363-370, 377-388; C.L. RAGGHINATI, *Il maestro mosano di Carrara e bilinguismi Pisano-Francesi*, dans *Critica d'arte*, XX, 129, 1973, p. 11-37; J. STEYAERT, *The sculpture of St-Martin's in Hall and related Netherlandish works*, Ann Arbor, 1975. La personnalité de sculpteurs mosans œuvrant à Paris a été bien mise en lumière par G. SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Œuvre des Jean de Liège*, dans *Metropolitan Museum Journal*, IV, 1971, p. 81-105; IDEM, *Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts*, dans *Wiener Jahrbuch*, XXIV, 1971, p. 161-177. Le gothique tardif mosan reste très négligé. Il convient de signaler cependant les contributions de C. de Werd et de G. Lemmens dans *De Meester van Elsloo*, Horst, 1974.

3. Diverses expositions ont visé à donner une idée de l'évolution de la sculpture mosane en général ou pour une période déterminée. Les catalogues publiés constituent des sources intéressantes à consulter. On citera en particulier *L'Art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, 1905, 1935, Paris, 1924; *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951; *Lambert Lombard et son temps*, Liège, 1966; *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968; *Rhin-Meuse*, Cologne-Bruxelles, 1972. Des expositions régionales permettent de se rendre compte de quelques-unes des variations de la production sculpturale en pays mosan : Arlon, 1934; Ciney, 1976; Flostoy, 1970; Floreffe, 1973; Hasselt, 1961; Lexhy, 1972; Namur, 1930; Rochefort, 1966; Saint-Hubert, 1958; Saint-Trond, 1970; Theux, 1971; Tongres, 1953; Villers-le-Temple, 1973; Val-Dieu, 1966; Verviers, 1968; Virton, 1970.

La peinture sur panneau

La peinture mosane du moyen âge est représentée par de rarissimes peintures sur panneau, de remarquables miniatures, nombreuses et bien connues surtout pour l'époque romane, et de trop rares vestiges de peinture murale. Les quelques précieux témoins de la peinture mosane sur panneau qui ont figuré à l'Exposition internationale d'Art mosan à Liège en 1951, de même qu'à l'Exposition Rhin-Meuse (Cologne et Bruxelles, 1972), ne sont pas les seuls qui existent; le bien-fondé de leur attribution, leur qualité artistique ou leur importance historique avaient commandé la priorité du choix. Cette peinture, dont l'œuvre la plus ancienne date de l'extrême fin du XIII^e siècle, ne saurait s'expliquer exclusivement par elle-même. Pour en comprendre la portée exacte, il faut en confronter les données avec l'enseignement fourni non seulement par l'étude des miniatures, mais par celle des peintures murales (voir notre contribution consacrée à cette matière) qui n'a guère sollicité les efforts des chercheurs.

A partir du milieu du XIII^e siècle, l'influence française l'emporte. Ainsi l'attestent les vestiges de peintures murales tant dans la partie romane que dans la partie thioise de l'ancien diocèse de Liège: à Saint-Hubert-en-Ardenne; au Béguinage de Saint-Trond et à Alden-Eyck (vers 1300). Les peintures d'Alden-Eyck, surtout, sont curieuses par la référence sensible aux dessins si vivants de Villard de Honnecourt. Or, c'est dans ce courant que se situe l'un des rares témoins dont nous avons à parler ici : la châsse de Huy, dite longtemps de Kerniel (1292), où elle est aujourd'hui conservée.

La châsse de Huy. La provenance hutoise et la date précise de la châsse de Huy ne peuvent être mises en doute. C'est la peinture préeyckienne la plus significative pour l'ensemble des anciens Pays-Bas. Elle est postérieure en date d'un quart de siècle environ à la délicate effigie évoquant des miniatures françaises au temps de saint Louis qu'est le Saint Evêque peint au revers de la croix mosane d'Oplinter (vers 1250-1270), en Brabant, dont le type de Christ se rattache à la châsse de Nivelles et au polyptyque de Floreffe. Dans le style et la technique, la châsse de Huy paraît transposer sur panneau les façons de faire des peintres 'muraliers', aussi bien dans la forte préparation des panneaux semblable à l'enduit d'un mur, que dans le procédé lui-même. Mais un traitement de conservation de cette pièce, entrepris en 1951-1952 à l'Institut Royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, a permis de constater que, sans toutefois changer la composition primitive, un remaniement ancien, postérieur au XV^e siècle, recouvre la presque totalité de la peinture originale. Ce remaniement est à l'origine de la couche de préparation plus épaisse.

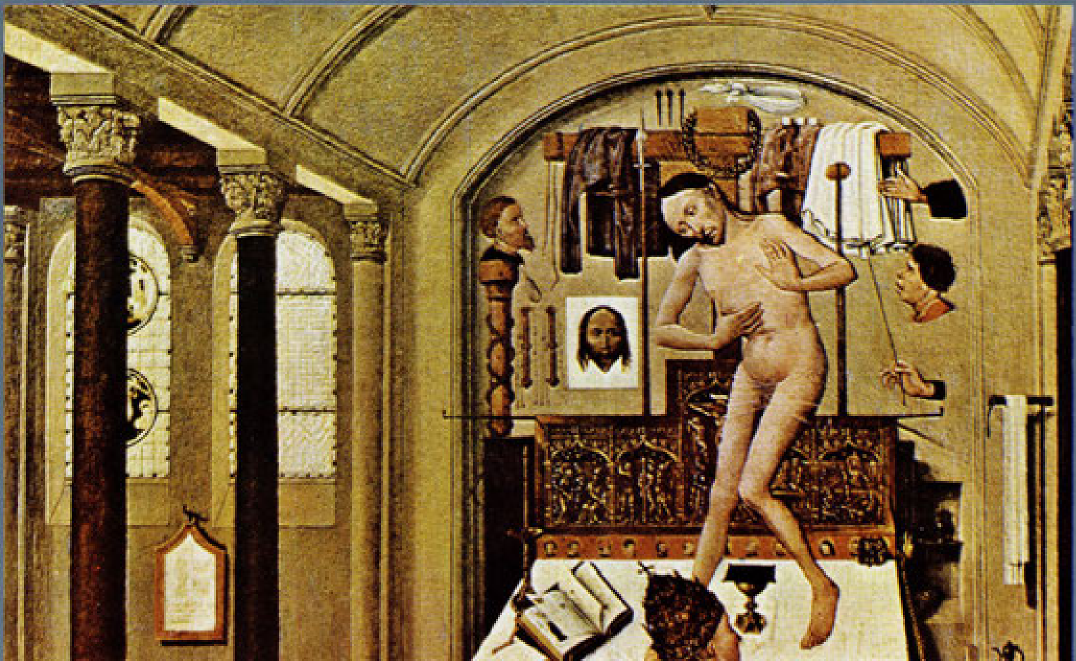
Les scènes représentées sont empruntées à la légende de sainte Odile, l'une des compagnes de sainte Ursule; elles suivent de près la légende hagiographique. Leur charmant conteur les a chronologiquement rythmées par les étapes de Rome, de Cologne, de Paris et du Pays de Liège : l'arrivée de sainte Odile et de ses compagnes à Rome, où elles sont reçues par le pape Cyriaque; leur arrivée à Cologne, d'une part; d'autre part, l'attaque des vierges par les Huns; un frère croisier séjournant à Paris, Jean Novelanus d'Eppe, auquel la sainte a révélé l'endroit où se trouvent ses reliques, retire celles-ci du sépulcre caché dans les jardins du riche bourgeois Arnulphe et les remet à ce dernier accompagné de sa femme; pendant le transfert solennel des reliques de

sainte Odile par les Croisiers de Huy, s'accomplit le miracle de la guérison de la femme estropiée. Aux deux pignons de la châsse : les vierges reçoivent la bénédiction du pape Cyriaque; sainte Odile étend, en signe de protection, son manteau sur ses sœurs Ima et Ida.

La châsse fut conservée au couvent des Croisiers de Huy jusqu'à la Révolution française, époque où un religieux de cet établissement la transporta à Looz, pour la déposer en 1829 dans une église proche de cette localité, Kerniel. La hauteur primitive de la châsse était plus considérable. Mais un menuisier de Looz, en 1829, fut chargé d'adapter les dimensions de la châsse à celles d'une niche dans laquelle on voulait la placer. Un des panneaux de la toiture est ainsi perdu. L'autre, scié en deux, forme les deux versants de la toiture.

La châsse de Huy est le témoin le plus ancien de la peinture sur panneau au Pays de Liège. Elle a été exécutée à Liège ou à Huy en 1292, cinq années après l'invention et l'exaltation des reliques de sainte Odile — transférées de Cologne à Liège, puis solennellement à Huy —, comme l'atteste un document sur parchemin renfermé dans la fierte. Ce document reproduit le texte en vieux français d'une inscription sur parchemin datant de 1292, trouvée dans la châsse quand celle-ci fut ouverte en 1440.

La composition est claire. Une grâce naïve se manifeste dans l'attitude et les gestes des personnages aux proportions généralement courtes qui l'animent. Les tons sont intenses et peu variés. Les fonds, sur lesquels se détachent les groupes, sont rouges ou verts.



LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE. ATTRIBUÉ À ROBERT CAMPIN, DIT LE MAÎTRE DE FLÉMALLE *(Valenciennes? 1375 – Tournai 1444). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Bois, 85 × 73 cm. Une légende veut que le pape Grégoire Ier le Grand (590-604), célébrant la messe en l'église Santa Croce à Rome, vit apparaître soudain sur l'autel le Christ lui-même, portant les stigmates de sa Passion. Henri Hymans avait déjà noté que les spires déroulées du cierge que tient le diacre conféreraient au luminaire une longueur considérable. Il s'agit là d'une tradition tournaisienne: au XIVe siècle, les habitants de la ville avaient voué à la Vierge un cierge qui avait la longueur du grand tour de la procession.*

TRIPTYQUE NORFOLK.
Rotterdam, Musée Boymans - van Beuningen (Photo A.C.L.).

Le Triptyque Norfolk. Dans la peinture sur panneau, il faut attendre les années 1400 pour trouver, dans l'ancien Pays de Liège, des œuvres significatives et dont l'importance est capitale pour l'étude des origines de l'art eyckien. Si, dans les premières années du XV[e] siècle, 'La Légende de la vie de la Vierge' (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), avec ses inscriptions thioises et une certaine manière proche du maître F1 (il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un mosan) du manuscrit de Turin, atteste une origine lossaine, le *'Triptyque Norfolk'* (Rotterdam, Musée Boymans), de l'ancienne collection D.-G. van Beuningen, nous ramène à Liège même au début du XV[e] siècle. Ici, nous ne trouvons plus les fonds d'architecture et le traitement en relief des arrière-plans à l'aide d'une pâte crayeuse familiers en Italie et en Bohême dans le courant du XIV[e] siècle.

Le triptyque Norfolk, qui avait jadis été daté trop tardivement entre 1430 et 1440, s'impose comme une œuvre raffinée du début du XV[e] siècle dont l'iconographie ressortit intimement au milieu diocésain liégeois, avec vingt-quatre saints et saintes dont vingt-six fondations religieuses de Liège bénéficiaient du patronage, ce qui donne à penser avec la plus grande vraisemblance qu'il était destiné à une église du Pays de Liège. Une tendance au réalisme de nature préeyckienne le marque, et elle épouse un certain mysticisme qui n'est pas l'apanage de la proche Rhénanie.

Les panneaux de Walcourt. Des mêmes années 1400, plutôt que de la fin du XIV[e] siècle, le Musée de Namur conserve deux panneaux peints sur chêne, avec préparation à base de craie et de colle animale, formant pendants: une *Annonciation* (H. 1m325 x L. Om685) et une *Visitation* (H. 1m33 x L. Om675), à l'origine d'une largeur plus considérable. Ils ne sont mosans que par leur provenance d'utilisation : la collégiale Saint-Materne à Walcourt, sise dans le diocèse de Liège au sein d'une seigneurie qui dépendait de la Principauté de ce nom. Non sans archaïsme, ces peintures de belle qualité aux personnages statiques se situent parfaitement dans le courant esthétique du style dit international où, ici même, l'accent bohémien (celui d'un art surclassant tout ce que les terres d'Allemagne ont pu esquisser) n'est pas absent. Cet accent devient manière dans la *Vierge dite de saint Luc* provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège et aujourd'hui exposée dans le trésor de la cathédrale Saint-Paul.

Découverts en 1866 dans la collégiale Saint-Materne de Walcourt, ces panneaux — qui avaient été utilisés comme portes d'armoire — entrèrent peu après au Musée de Namur. A l'opposé de l'art eyckien qui va naître et s'imposer, leur maniérisme se situe encore dans le style international français.

D'où le maître des panneaux de Walcourt, contemporains du reliquaire à volets de

PANNEAU DE WALCOURT. ANGE DE L'ANNONCIATION. *Peint vers 1400. Namur, Musée archéologique (Photo A.C.L.).*

Notre-Dame de Tongres, était-il originaire? Était-il Mosan ou Tournaisien? Il fut pour le moins en contact avec le milieu tournaisien, plus proche que Liège. A en juger particulièrement par la miniature (et tout spécialement le folio 210 v°) du 'Songe du pelerinaige de vie humaine' de Guillaume de Digulleville (Bruxelles, Bibliothèque Royale), ainsi que par les œuvres des tombiers tournaisiens (voir le monument funéraire de la famille Cottrel, en la cathédrale de Tournai), nous devons situer son action vers 1400, en dehors de la zone mosane orientée par l'art liégeois. C'est pour cela que nous n'avons pas fait figurer l'œuvre à l'Exposition d'Art mosan à Liège en 1951.

La peinture à Liège. Et la peinture à Liège même, avant le sac de 1468, dira-t-on? Nous avons écrit ailleurs : 'Dans le courant du XVe siècle — encore si mystérieux —, en un temps où l'activité des peintres 'muraliers' semble avoir été grande, plusieurs peintres — Guillaume Van der Cleyen (1456) et le Tongrois Jean Rukelous, par exemple — sont attestés à Liège par des sources d'archives, mais nous n'avons conservé aucune de leurs œuvres. Cependant, il est certain que le milieu liégeois offre des possibilités aux peintres puisque des maîtres étrangers s'y sont établis : de 1454 à sa mort, le Gantois Antoine Cautel († 1513-1514) — un contemporain de Roger de le Pasture et de Hugo Van der Goes — acquit de la vogue dans la cité des princes-évêques par des œuvres que, pourtant, les textes nous révèlent traditionalistes, à ne considérer que les mentions de l'emploi généralisé de l'or.

Cet archaïsme, nous le trouvons matérialisé en 1459 dans une œuvre d'un style monumental accusé, où se rencontrent des inflexions issues des Pays-Bas méridionaux et de Rhénanie, la *Vierge de Pierre a Molendino* (Liège, cathédrale Saint-Paul). Son auteur anonyme ignore en tout cas les progrès réalisés en Flandre et en Brabant. C'est, par une forme d'ingénuité, un disciple attardé de Jean van Eyck et de ses émules des Heures de Milan-Turin : la filiation spirituelle est attestée par la Madeleine dont le profil répète d'une manière presque textuelle le profil d'une sainte femme, placée à gauche de la Vierge dans l'une des miniatures *(La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saintes)* des Heures de Milan-Turin.

Cet emprunt à une miniature eyckienne, dans un tableau exécuté, dix-huit ans après la mort de Jean van Eyck, pour le doyen de la collégiale Saint-Paul à Liège, est de nature à confirmer que les van Eyck n'étaient pas des inconnus dans la capitale de la principauté liégeoise. A d'autres titres, mais toute traditionnelle aussi, et se présentant comme une transposition d'un panneau en peinture murale (voir notre contribution sur ce sujet), *l'Annonciation* — connue par les relevés de Jules Helbig — de la

voûte de la chapelle du château de Ponthoz près Huy, peinte en 1466 pour un autre chanoine de Saint-Lambert, Walther de Corswarem, s'apparente aux miniatures par les rinceaux fleuris qui sertissent la scène et qui annoncent la peinture décorative en manière d'enluminure des voûtes gothiques d'églises mosanes, caractéristique dans la peinture mosane de la première moitié du XVI^{e} siècle.

Le sac de 1468 et les désastres qui suivirent pesèrent sur la vie artistique du Pays de Liège. Sans doute, fallait-il orner à nouveau les murs dépouillés par les soldats des ducs de Bourgogne. Mais l'appauvrissement des églises et du pays, la fuite des meilleurs artistes devaient entraver cet effort. Un tableau en offre ici un témoignage d'autant plus touchant qu'il est naïf et tout rempli encore des horreurs dont la cité de saint Lambert venait d'être le théâtre: le *Diptyque de Henri ex Palude* (Liège, Musée diocésain), exécuté vers 1478. Il s'agit d'une œuvre (les deux panneaux mesurent 0m38 x 0m25) ayant figuré à Liège aux Expositions de l'Art ancien au Pays de Liège en 1881, 1905 et 1951.

Le *Martyre de saint Lambert* et de ses deux acolytes (Pierre et Andolet), qui fait face à la *Nativité*, se réfère d'une tradition iconographique liégeoise qui remonte au XIII^{e} siècle. Placé à droite de la scène et agenouillé dans l'attitude de la prière, le donateur est le grand chantre (mentionné en 1478 et décédé en 1515) qui a donné son nom à ce diptyque provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège. Il porte le costume de sa dignité et tient entre les mains le bâton cantorial.

Ce grand drame de 1468 nous a certainement ravi des pièces capitales de la peinture du Pays de Liège au XV^{e} siècle. Pure supposition, dira-t-on. Peut-être! Mais si nous ne trouvons guère la trace de Jean van Eyck dans cette peinture, attestée par des œuvres conservées, la gravure sur bois et la céramique viendront — timidement certes — à notre aide pour témoigner du rayonnement direct de l'art eyckien en terre liégeoise: le livre chiroxylographique 'Légende de saint Servais', qui date du milieu du XV^{e} siècle; les terres cuites de l'atelier de potier de la rue Entre-Deux-Ponts à Liège (fin XV^{e} siècle), qui a produit des madones de style nettement eyckien.

Liège et son Pays ont non seulement des titres sérieux à faire valoir dans la formation de Jean van Eyck, mais comme tels, ils ne peuvent plus être ignorés dans l'histoire de la peinture des temps gothiques.

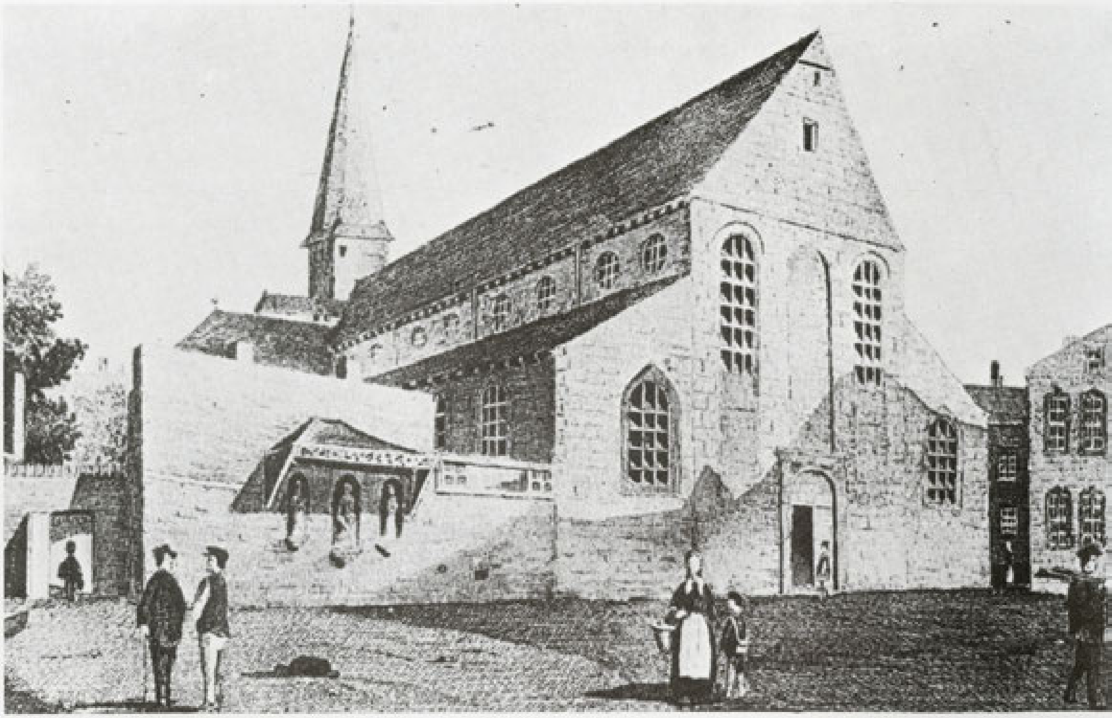
Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

J. PHILIPPE, *La peinture*, dans *Catalogue de l'Exposition d'Art mosan et des arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, pp. 107-112, 236-238, pl. LXVII-LXXI; J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956 (Sur le triptyque Norfolk, pp. 23-27); J. PHILIPPE, *Les Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège, 1960, pp. 25-38 (Avec références bibliographiques); P. COLMAN, *Les panneaux préeyckiens de Walcourt*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, Bruxelles, t. III (1960), pp. 35-54.

Voir aussi A. DUSAR, *Het Sint-Odiliaschrijn*, Hasselt, 1965 (Bibliographie p. 58); J. LEJEUNE, dans *Liège et Bourgogne. Catalogue de l'Exposition*, Liège, 1968; J. STIENNON, *La peinture mosane*, dans *Catalogue de l'Exposition Rhin-Meuse*, édition en français, Cologne-Bruxelles, 1972, pp. 422-428 avec bibliographie limitée aux principaux ouvrages cités dans la notice. J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XV^{e} siècle*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LII (1967-1972), pp. 3-26.

LE LIEU D'ORIGINE DU MOUVEMENT BÉGUINAL. *L'église Saint-Christophe à Liège, vers 1850, avant la restauration de l'édifice. (Photo Musée de la Vie Wallonne, Liège).*



Miniature et mouvement béguinal à Liège au XIII^{e} siècle

Si l'on examine les manifestations de la vie spirituelle liégeoise de la fin du XII^{e} au début du XIII^{e} siècle, deux constatations se dégagent assez rapidement d'un coup d'œil d'ensemble sur les sources. D'abord, le caractère varié, multiforme, de cette activité spirituelle qui, d'une stricte orthodoxie, glisse facilement vers une expression plus suspecte de la piété. Le pire y voisine avec le meilleur : extases hystériques de la veuve Odile, mysticisme de Marie d'Oignies, visions de sainte Julienne, vie cachée d'Ève de Saint-Martin. Deuxième caractère : l'importance des femmes dans la plupart de ces courants de piété. L'inventaire en serait long, mais les figures de Marie d'Oignies, d'Yvette de Huy, de Julienne de Cornillon y prennent un caractère particulier. L'institution de la Fête-Dieu en 1246 en formerait l'événement majeur et l'apogée, tandis que la toile de fond serait formée par le décor architectural des béguinages et la foule pittoresque qui les habite ou gravite autour de ceux-ci. De ces établissements où de pieuses femmes vivaient dans des maisons groupées autour d'une église, l'origine a été souvent discutée, mais il apparaît bien, à la lumière de la mise au point de Prosper Poswick, qu'il faille revenir à la thèse traditionnelle énoncée par Godefroid Kurth. Celui-ci rattache la naissance du mouvement béguinal à l'action d'un prêtre liégeois, Lambert le Bègue, prédicateur infatigable, soupçonné d'hétérodoxie, traducteur, en langue romane, des Actes des Apôtres et des Épîtres de saint Paul, qui a vécu de 1131 au début du XIII^{e} siècle.

Sur ces courants de piété et de mysticisme populaire, les travaux sont nombreux, mais sont loin d'avoir épuisé une matière qui, à mesure qu'on avance dans la connaissance du milieu religieux liégeois au XIII^{e} siècle, se révèle particulièrement riche. Naguère, Rita Lejeune a établi la réalité du voyage de Folquet, évêque de Toulouse, dans le pays de Liège vers 1211-1212, rappelé les liens d'amitié qui l'unissaient à Jacques de Vitry, évêque auxiliaire de Liège, biographe de Marie d'Oignies, et souligné l'intérêt très vif que le prédicateur de la Croisade contre les Albigeois a porté aux 'saintes femmes de Liège'. L'admiration de Folquet de Toulouse pour ces dernières a procuré 'aux béguines', facilement suspectes d'hérésie une sorte de dédouanement qui leur fut bien utile. L'ancien troubadour, devenu le farouche évêque de Toulouse, s'humanisa devant la nouvelle forme de vie religieuse féminine au Pays de Liège — celle des 'béguines' — et c'est probablement à son intervention qu'Innocent III rédigea en 1216 un bref en leur faveur.

Le même auteur aborde un autre point, relatif à l'action indirecte, mais capitale, que le même évêque de Toulouse aurait exercée dans l'établissement des Dominicains à Liège.

L'histoire des premiers temps du couvent liégeois des Frères Prêcheurs est encore mal connue. On ne dispose, pour l'étudier, que de la monographie insuffisante consacrée par le regretté abbé Ansiaux aux premiers prieurs du couvent des Dominicains de Liège. Il est significatif de constater que c'est sur son lit de mort, le 11 avril 1229, la veille même du décès de l'évêque de Liège Hugues de Pierrepont, qu'on arrache à ce dernier l'acte d'établissement des Frères Prêcheurs à Liège. C'est après la Flandre et le Brabant que les Dominicains s'installent dans la principauté de Liège.

Si l'on se tourne maintenant vers les sources injustement négligées de l'histoire du couvent des Dominicains de Liège, et notamment vers les premières chartes de cet établissement, un fait saute aux yeux : le nombre considérable

d'actes qui concernent le mouvement béguinal, les béguines et les béguinages. Considérable à tel point qu'on a l'impression de dépouiller le chartrier d'une de ces institutions plutôt que celui des Frères Prêcheurs.

Ces chartes concernent, la plupart du temps, des donations, des dispositions testamentaires de béguines, désignées comme telles, en faveur des Frères Prêcheurs de Liège. La plupart du temps aussi, le prieur des Dominicains de Liège et l'un ou l'autre de ses confrères apparaissent dans ces actes soit comme des exécuteurs testamentaires, soit comme des témoins. A plusieurs reprises également, la charte spécifie expressément que la béguine testatrice ou donatrice a agi 'sur les conseils du prieur du couvent de Liège' : *de consilio prioris Fratrum Praedicatorum Leodiensis*. Tous ces actes abondent d'ailleurs en détails et en précisions qui montrent l'ampleur de l'action et de la protection que les Dominicains exercent, non seulement sur les béguinages de la Cité de Liège, mais également sur ceux du diocèse, à Huy, à Dinant et notamment sur les maisons établies en Hesbaye liégeoise.

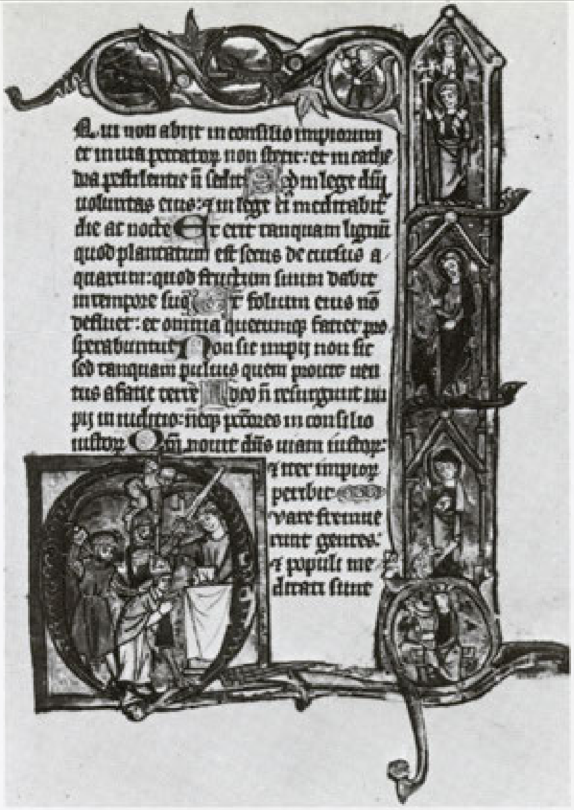
Ce sont par exemple, outre des biens fonciers, des accessoires liturgiques et des rentes, des livres que l'on lègue souvent aux Dominicains. C'est ainsi que procède, en 1252, un chapelain en relation avec les béguines. Le testament rédigé le 27 février 1261, par Jeanne de Marcinelle, béguine demeurant à Dinant, spécifie que frère Gossuin de Hanrech, dominicain de Liège, recevra soixante sous *pro libris emendis vel pro scriptis aut aliis negotiis quod sibi placuit procurandis*. On manque malheureusement aujourd'hui de données précises sur l'activité d'un éventuel scriptorium des Frères Prêcheurs de Liège ainsi que sur leur bibliothèque. Mais il existe heureusement des documents qui illustrent cette action des Dominicains sur les béguinages.

Il s'agit d'un groupe de psautiers ornés de miniatures qui a déjà retenu l'attention, non seulement des historiens de l'art mais surtout des philologues romanistes. Un de ceux-ci, K.V. Sinclair, leur a consacré une intéressante étude qui s'appuie d'ailleurs sur l'abondante littérature que ces curieux manuscrits ont suscitée depuis que Paul Meyer en a révélé l'intérêt en 1900. Grâce aux recherches en cours d'une érudite américaine, on en connaît une trentaine d'exemplaires que l'on rassemble sous l'appellation de psautiers dit 'de Lambert le Bègue'. Celui de Londres contient, en effet, une miniature représentant le curé-prédicateur liégeois, et une inscription qui accompagne l'image le désigne comme le fondateur des béguines, le traducteur des Épîtres de saint Paul et l'auteur de la table chronologique qui se trouve placée en tête de chaque manuscrit du groupe. De plus, ces psautiers ont comme particularité de contenir, outre le texte latin du psautier, des prières en langue romane adressées à la Vierge. Comme leur exécution remonte assez loin dans le XIII^e^ siècle, il est évidemment exclu qu'ils soient l'œuvre de Lambert le Bègue mais il est certain qu'un lien étroit les unit au prêtre liégeois. Peut-être s'inspirent-ils d'un archétype aujourd'hui perdu qui serait dû à Lambert le Bègue lui-même.

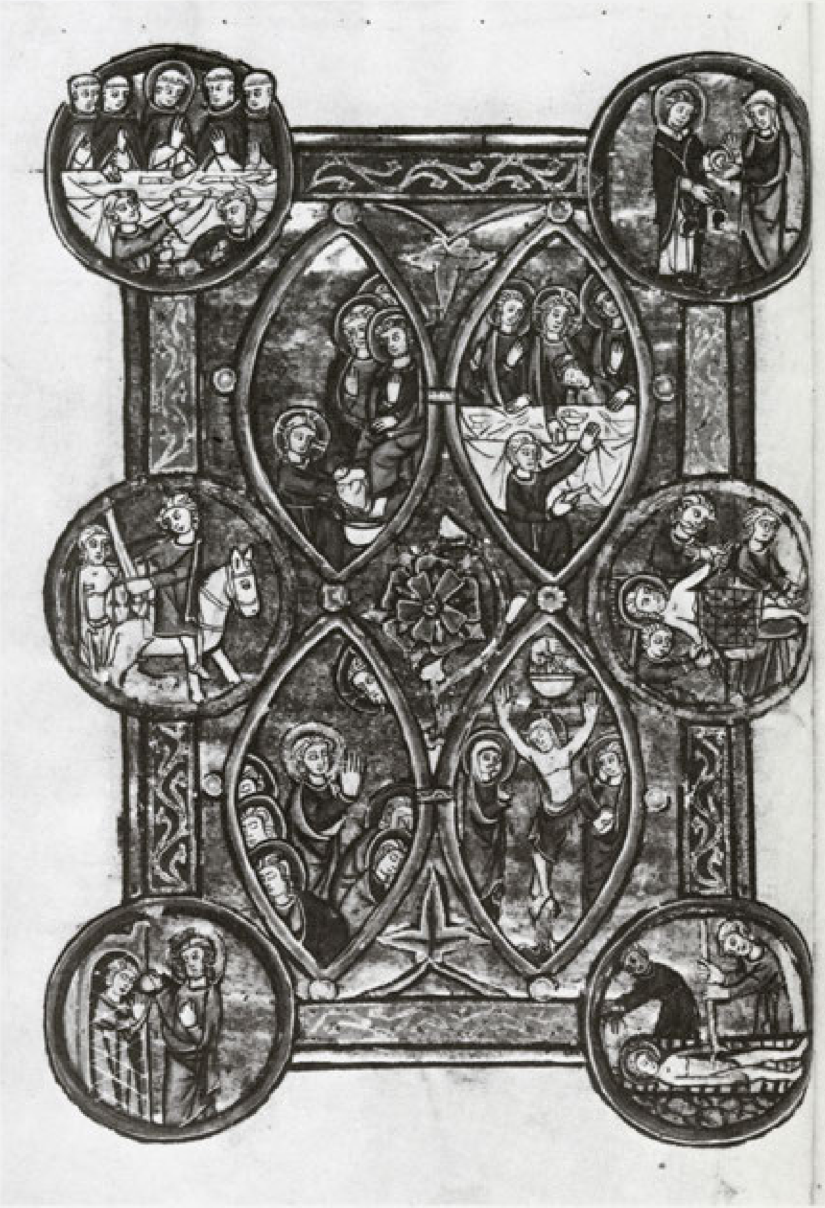
L'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liège sous la cote 431 est un des plus intéressants du groupe.

De petit format, sur parchemin, il comporte un calendrier illustré de petites miniatures représentant les signes du Zodiaque et les occupations des mois, une page de comput, le texte latin des psaumes, des prières en langue romane, quatre miniatures à pleine page représentant des scènes des Évangiles et de légendes des saints, de grandes lettrines historiées où l'on remarque entre autres, une représentation du martyre de saint Lambert, patron du diocèse de Liège, et la scène bien connue du miracle de Théophile, plus un grand nombre de figures dans les petites lettrines et les baguettes marginales, elles-mêmes agrémentées de grotesques, de scènes de chasse et de bestiaire.

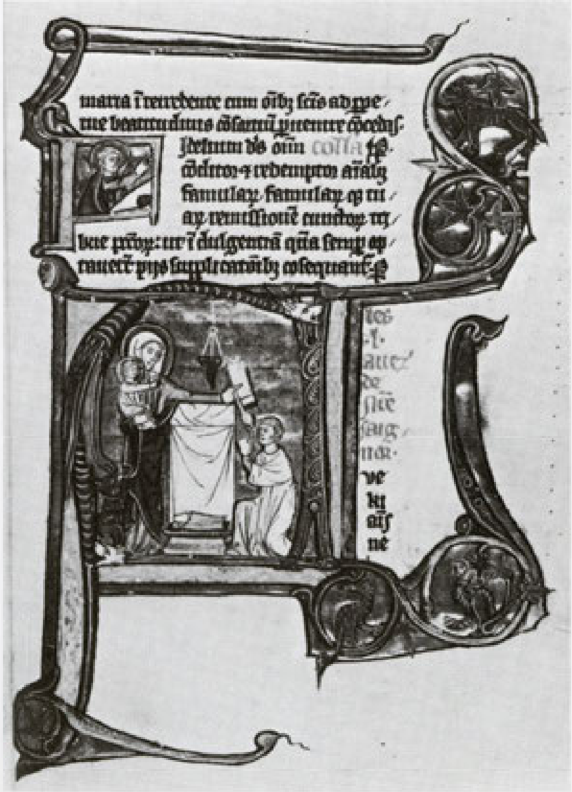
Ce sont les deux Ordres mendiants qui fournissent les *termini a quo* pour la datation du manuscrit. Sainte Claire d'Assise, absente du calendrier, est représentée dans la décoration marginale. On peut supposer, avec Joseph



LE MARTYRE DE SAINT LAMBERT. *Miniature inscrite dans la lettrine Q. Atelier liégeois. Vers 1255-1260. Dans la marge supérieure: scène de chasse. Dans la marge extérieure: saint Christophe; sainte Julienne tenant le diable en laisse; sainte Agnès; le roi David. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms 431, fol. 12 r°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



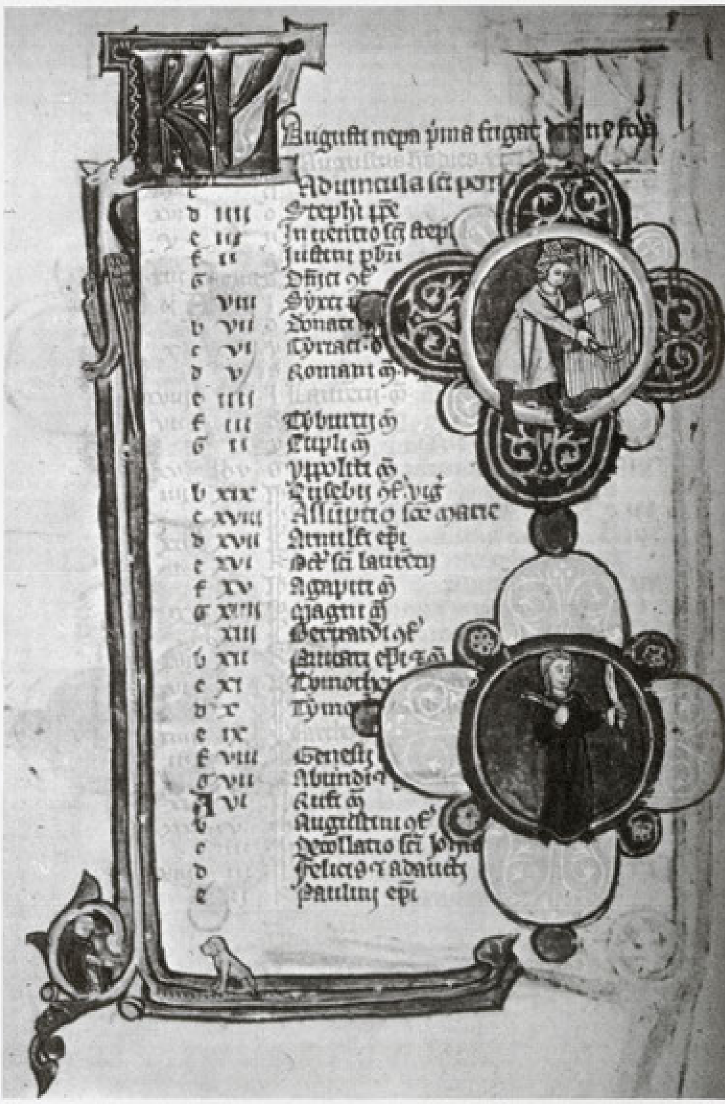
LE MYSTÈRE DE LA PASSION DU CHRIST ET DE L'EUCHARISTIE. *Miniature en pleine page. Atelier liégeois. Vers 1255-1260. Dans les mandorles: Le lavement des pieds — La Cène — Jésus au jardin des Oliviers — Le Christ en Croix, surmonté du pélican nourrissant ses petits. Dans les médaillons: saint Martin, saint Barthélemy, saint Laurent, saint Léonard, saint Denis recevant la communion des mains du Christ. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 431, fol. 10 v°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



LE MIRACLE DE THÉOPHILE. *Miniature inscrite dans la lettrine A. Atelier liégeois. Vers 1255-1260. Touchée par la dévotion qu'il lui porte, la Vierge rend au clerc Théophile la charte par laquelle celui-ci avait vendu son âme au diable. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 431, fol. 222 r°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

UN MIRACLE DE SAINT DOMINIQUE. *Détail de la miniature précédente, inscrite dans un médaillon. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

LE MOIS D'AOÛT. *Calendrier. Atelier liégeois. Vers 1255-1260. Dans les médaillons: la moisson; le signe zodiacal de la Vierge. Dans la baguette marginale inférieure: un Dominicain appelant un chien. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 431, fol. 5 v°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



Brassinne, 'que la nouvelle de la canonisation de la sainte, morte en 1253, qui eut lieu en 1255 soit parvenue à l'auteur au cours de l'exécution du volume'.

C'est un Frère Prêcheur qui procure l'autre élément chronologique. A la date du 29 avril, on remarque, en effet, la mention: *Petri martyris de ordine fratrum praedicatorum*, qui désigne sans nul doute saint Pierre de Vérone, assassiné sur la route de Côme à Milan le 6 avril 1252 et canonisé en 1253 par Innocent IV. Nous retrouverons d'ailleurs ce personnage dans l'illustration du manuscrit.

Nous retrouverons aussi des traces, tantôt

évidentes, tantôt plus discrètes, de l'influence de l'Ordre des Frères Prêcheurs dans la composition du manuscrit. Le témoignage le plus frappant nous est fourni par la grande miniature du fol. 10 v°. Les quatre miniatures inscrites dans les mandorles représentent : *Le lavement des pieds, La Cène - Jésus au Jardin des Oliviers - Le Christ en Croix, surmonté du pélican nourrissant ses petits*. Dans des médaillons : saint Martin partageant son manteau, le martyre de saint Barthélemy, celui de saint Laurent, un miracle de saint Léonard, le Christ donnant la communion à saint Denis. On notera, dès à présent, que ce sont là les saints patrons d'importantes églises liégeoises. Quant à la scène qui occupe le champ du médaillon placé à l'angle supérieur gauche, il se rapporte au pouvoir, bien connu, de saint Dominique de multiplier la nourriture, pouvoir attesté par les dépositions des témoins du procès de canonisation à Bologne. Joseph Brassinne décrivait la miniature en se servant du récit de la *Légende dorée*, mais il est évident qu'on peut se reporter à des sources plus anciennes et spécifiquement dominicaines. L'artiste du psautier de Liège s'est, à mon avis, inspiré de la Légende de Constantin d'Orvieto, rédigée dans l'hiver 1246-1247 et qui, on le sait, abonde en anecdotes et en faits prodigieux. Le ch. 28 a pour titre : *Le miracle des pains envoyés du ciel à Saint-Sixte*. Dans notre miniature, à côté du pain, il y a du poisson et du vin. Cela nous reporte aussi au récit des miracles accomplis à Rome par saint Dominique et racontés par sœur Cécile, mais le miniaturiste ne peut avoir utilisé cette relation, rédigée vers 1280, et qui parle non seulement de la multiplication du pain mais aussi de celle du vin. De toute manière, plusieurs des représentations qui composent la miniature se rapportent directement à l'Eucharistie: pélican, dernière Cène, saint Denis et miracle de saint Dominique.

L'iconographie dominicaine est encore représentée dans le psautier liégeois, par la représentation du martyre de saint Pierre de Vérone, au fol. 8 v°, dans une autre grande miniature à pleine page, dont les mandorles sont réservées à la vie de la sainte Vierge, et les médaillons extérieurs aux martyres de saint Jean l'Évangéliste, saint Pierre apôtre, saint Jean-Baptiste et saint Paul.

On sait que saint Pierre de Vérone, né dans cette ville en 1205, de parents cathares, fut, le 6 avril 1252, frappé de deux coups de hache sur la tête et achevé à coups de poignard avec son compagnon, sur la route de Côme à Milan. Pierre avait quinze ans lorsqu'il embrassa la vie religieuse chez les Dominicains. Il se distingua comme prédicateur, puis tomba en disgrâce lorsqu'il fut injustement accusé par certains de ses confrères d'avoir introduit des femmes dans sa cellule. Réhabilité plus tard, il exerça, à partir de 1232, la charge d'inquisiteur de la foi, et fut, comme on l'a dit plus haut, canonisé en 1253 par Innocent IV.

Le miniaturiste a saisi le moment où le meurtrier, qui se convertira dans la suite et entrera dans l'ordre des Frères Prêcheurs, lève la hache pour abattre sa victime.

Miracle de saint Dominique, martyre de saint Pierre de Vérone: telles sont les pièces majeures de l'iconographie dominicaine dans le psautier de Liège. Mais ce n'est pas tout : la présence répétée des chiens dans les baguettes marginales, aux fol. 2 v°, 3 v°, 5 v°, 7 v°, 12 r°, 31 v°, 191 v°, renforce encore cette orientation dominicaine, puisque l'appellation — calembour bien connu — *Domini canes* — fait des Frères Prêcheurs les 'chiens du Seigneur', et qu'ils sont d'ailleurs représentés comme tels plusieurs fois dans l'histoire de l'art. De fait, au fol. 5 v° de notre psautier, on voit un dominicain, agenouillé dans un rinceau de la baguette marginale, et occupé à ramener un chien vers lui. Ce folio du calendrier correspond au mois d'août pendant lequel on célèbre la fête de saint Dominique. D'autre part, de très nombreux indices, fournis par le texte et par l'illustration, prouvent que le psautier, et les autres exemplaires de son groupe, était destiné à un lecteur féminin : les prières à la Vierge en langue romane, les expressions qu'elles contiennent, la présence de nombreuses saintes dans les miniatures, ou de miracles où interviennent des femmes

(Agathe, Agnès, Catherine, Julienne, Anne, Marie-Madeleine, les trois Marie, Plautille, les trois filles pauvres sauvées par saint Nicolas, Gisèle la sœur de Charlemagne).
A la lumière de ces éléments convergents, il paraît logique de conclure que le psautier dit de Lambert le Bègue a été exécuté, vers 1255-1260, pour les femmes pieuses qui vivaient dans les béguinages de la Cité de Liège et de son diocèse, sous l'inspiration directe des Dominicains qui étaient, avec les Franciscains, les protecteurs attitrés de ces communautés féminines.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La vie spirituelle liégeoise dans la première moitié du XIII[e] siècle peut être reconstituée grâce à des travaux divers, parmi lesquels on peut citer : H. PIRENNE, *Marie d'Oignies*, dans *Biographie nationale*, t. 13, col. 717-718; PH. FUNK, *Jakob von Vitry. Leben und Werke*, Leipzig-Berlin, 1909, in-8°; G. SIMENON, *Julienne de Cornillon*, Bruxelles, 1946, in-12; C. LAMBOT, *Un précieux manuscrit de la vie de sainte Julienne de Mont-Cornillon* dans *Miscellanea historica in honorem Alberti de Meyer*, t. 1, Louvain, 1946, pp. 603-612; J. COENEN, *Juliana van Cornillon*, Bruges-Bruxelles, 1946, in-12; E. LEGROS, *Pour sainte Juette* [Yvette de Huy], dans *Annales du Cercle hutois des sciences et beaux-arts*, t. 24, 1951, pp. 13-21.
Sur la Fête-Dieu, cf. C. LAMBOT et J. FRANSEN, *L'office de la Fête-Dieu primitive. Texte et mélodies retrouvées*. Maredsous, 1946, in-8°; C. LAMBOT, *La bulle d'Urbain IV à Eve de Saint-Martin sur l'institution de la Fête-Dieu*, dans *Scriptorium*, t. 2, 1948, pp. 69-77; F. BAIX, et C. LAMBOT, *La dévotion à l'Eucharistie et le VII[e] centenaire de la Fête-Dieu*, Namur, 1946, in-8°; G. SIMENON, *Les origines liégeoises de la Fête-Dieu*, dans *Studia eucharistica DCC[i] anni a condito festo Sanctissimi Corporis*, Anvers, 1946, pp. 1-10.

P. POSWICK a étudié *Lambert le Bègue et l'origine des béguinages*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du Diocèse de Liège*, t. 32, 1946, pp. 59-74, et R. LEJEUNE, *L'évêque de Toulouse Folquet de Marseille et la Principauté de Liège* dans *Mélanges Félix Rousseau. Études sur l'histoire du pays mosan au moyen âge*, Bruxelles, 1958, pp. 433-448.

Sur les Ordres mendiants dans la Principauté de Liège, cf. Y. WILLEMAERS, *Franciscains et Dominicains à Liège au XIII[e] siècle*, mémoire de licence en histoire de l'Université de Liège, 1973-1974, 136 pp. in-4° (manuscrit dactylographié).

Sur les psautiers dits de Lambert le Bègue, il convient de partir de l'article fondamental de P. MEYER, *Le psautier de Lambert le Bègue*, dans *Romania*, t. 29, 1900, pp. 528-545 et de le compléter par K.V. SINCLAIR, *Les manuscrits du psautier de Lambert le Bègue* dans *Romania*, t. 86, 1965, pp. 22-47 (avec la bibliographie). L'exemplaire de Liège a été étudié par J. BRASSINNE, *Psautier liégeois du XIII[e] siècle*. Reproduction de 42 pages enluminées du manuscrit 431 de la Bibliothèque de l'Université de Liège, Bruxelles, s.d. in-8°.

La période liégeoise de Jean van Eyck

État de la question. Il y a une centaine d'années, le titre de ce chapitre n'eût rien présenté qui pût étonner le monde érudit et même le grand public. L'historien flamand Kervyn de Lettenhove n'écrivait-il pas, le 2 juin 1849, à son collègue wallon Mathieu-Lambert Polain pour lui demander de vérifier si le nom de Jean van Eyck ne se trouvait pas mentionné dans les archives liégeoises du règne de l'Élu de Liège Jean de Bavière? Le peintre se trouvait, en effet, au service de ce prince et c'est pour lui qu'il exécuta notamment, de 1422 à 1424, des travaux à La Haye au moment où son maître était comte de Hollande. Cependant, un certain chauvinisme flamand et surtout — il faut bien le dire — l'indolence scientifique de certains historiens de l'art vinrent atténuer et, finalement, éliminer complètement cet aspect, pourtant important, de la carrière du plus illustre des peintres du XV^{e} siècle dans nos régions.

Heureusement, certains chercheurs n'avaient pas abandonné cette voie de recherche. Parmi les pionniers, il convient de citer Jacques Henrotte, licencié en histoire de l'art de l'Université de Liège qui, en 1939, avait présenté à l'Institut archéologique liégeois une communication replaçant la période liégeoise de van Eyck dans une vive lumière, à l'occasion de la Vierge d'Autun dite 'au chancelier Rolin'. Les liens de l'artiste avec Liège avaient d'ailleurs déjà été évoqués — sans être soumis à une justification — en 1903 et 1906 par deux érudits allemands F. Rosen et Karl Voll.

Mais celui qui devait imprimer une impulsion définitive à la question reste incontestablement Jean Lejeune qui, depuis 1954, a relevé tout ce qui, dans l'œuvre de Jean van Eyck peut, à son avis, concerner Liège et son Pays. De son côté, Joseph Philippe, sans toujours souscrire totalement aux vues de l'historien, a contribué, lui aussi, à une meilleure connaissance du milieu mosan dans lequel van Eyck produisit les premiers témoignages de son génie. On trouvera enfin, dans l'édition française du catalogue 'Rhin-Meuse', un état de la question en même temps qu'un essai de conciliation de ce qu'il y a parfois de contradictoire dans les positions de ces deux érudits. Je voudrais aujourd'hui énoncer quelques observations supplémentaires à ce bilan présenté en 1972,

Lieu de naissance. Jean van Eyck est lié, dès sa naissance, au pays mosan. Les mentions répétées *Johannes de Eyck* qui le désignent indiquent clairement qu'il était originaire d'Aldeneyck, bourgade située sur la rive gauche de la Meuse, dans le comté de Looz et la Principauté de Liège, et qui est le noyau primitif de la ville de Maaseik (Maeseyck). Contrairement à l'opinion péjorative que certains auteurs ont émise sur le niveau culturel de cette agglomération rurale, il convient de rappeler qu'Aldeneyck a bénéficié d'une tradition intellectuelle et artistique qui s'est étendue et développée pendant plusieurs siècles. Elle a été le siège d'un monastère fondé vers 720, qui a donné à l'histoire du livre et de l'art plusieurs manuscrits précieux; elle est citée en 870 dans le texte du traité de Meersen qui l'attribue à Charles le Chauve. L'abbaye est l'objet des libéralités d'Henri l'Oiseleur et d'Otton I^{er}. Lorsque, dans le courant du XI^{e} siècle, des chanoines séculiers prennent la place des religieuses, les prévôts de la nouvelle institution sont recrutés parmi les chanoines du chapitre cathédral de Liège. L'accroissement de la population amène, au XIII^{e} siècle, la formation de la *nova villa de Eke*, qui deviendra Maaseik, qualifiée d'*oppidum* en 1266 et où l'on construira, en 1400, une école dans la période exactement contemporaine de

la jeunesse de van Eyck. Et ce dernier a pu admirer, dans l'église d'Aldeneyck, les peintures murales dont on l'avait décorée au début du XIV[e] siècle. D'autres éléments viennent confirmer l'origine lossaine ou mosano-thioise du grand artiste. Lorsque sa fille Liévine, qui réside alors à Gand, entre en religion elle choisit le couvent éloigné de Sainte-Agnès à Maeseyck et un inventaire de la même institution, rédigé vers 1500, rappelle le don d'une chasuble de damas bleu par Jean van Eyck lui-même.

La formation artistique. Né à Aldeneyck, où le peintre a-t-il reçu sa formation artistique? A mon avis, la réponse la plus vraisemblable a été fournie par un Flamand, l'éminent et regretté historien de l'art Leo van Puyvelde, qui écrivait en 1955: 'Ce peintre peut avoir commencé sa carrière dans cet ancien centre artistique que constituait, près du lieu probable de sa naissance, le triangle géographique Liège, Cologne, Maestricht.'

Jean Lejeune et Joseph Philippe avaient, de leur côté, fourni des données qui renforçaient cette opinion. Formé dans le milieu artistique au sein duquel était situé son lieu de naissance, c'est-à-dire le comté de Looz, partie intégrante de la Principauté de Liège, Jean van Eyck devait le plus vraisemblablement trouver un protecteur et un mécène en la personne du puissant Jean de Bavière, non pas évêque mais Élu de Liège de 1390 à 1418, qui fut comte de Hollande à partir de cette dernière date. De fait, c'est entre le 24 octobre 1422 et le 11 septembre 1424 que les comptes signalent la présence de l'artiste aux côtés de Jean de Bavière comme peintre attitré. Il était donc naturel de supposer que Jean van Eyck était déjà au service de Jean de Bavière depuis quelques années et qu'il avait donc existé une période liégeoise dans la carrière de l'artiste.

Cette démarche de pensée avait déjà paru logique dès le XIX[e] siècle à plusieurs érudits parmi lesquels, après Kervyn de Lettenhove, on compte un autre Flamand, A. Michiels, en 1866.

La Vierge d'Autun. L'argumentation de l'historien liégeois a pour point de départ le célèbre tableau du Musée du Louvre, la *Vierge d'Autun*, improprement appelée la 'Vierge au chancelier Rolin'. Jean Lejeune, par une confrontation judicieuse des textes d'archives et des détails du paysage qui constitue le décor prestigieux du tableau, est parvenu à établir que Jean van Eyck avait peint Liège de deux observatoires différents: une des tours de l'église Saint-Barthélemy, et le rivage de la Meuse, à hauteur de la Batte. Le chevet de l'église que l'on aperçoit à droite n'est autre que celui de la cathédrale Saint-Lambert; et le fleuve qui déroule ses méandres est la Meuse, traversée par la silhouette cambrée du pont des Arches. Cette mise au point, étayée par un luxe impressionnant de concordances topographiques, a reçu l'approbation d'Erwin Panofsky et de Jacques Lassaigne. De son côté, Joseph Philippe, après un examen du problème qui se greffait sur la démonstration de son devancier, a pu conclure: 'Nous pensons qu'aucune autre cité occidentale ne conviendrait mieux que Liège à la localisation du site'.

D'autre part, Friedländer n'avait pas été le seul à relever une étroite et mystérieuse adhérence entre le paysage et le donateur du tableau, agenouillé devant la Vierge. Jean Lejeune a été, en tout cas, le premier à refuser de reconnaître dans ce personnage — au visage dur, au regard marqué, comme l'écrit Herman Beenken, 'd'une inébranlable résolution' — le chancelier de Philippe le Bon, Nicolas Rolin. Notre collègue y a vu Jean de Bavière lui-même. Ainsi que je l'ai écrit ailleurs, 'Il a appuyé son argumentation sur sa parfaite connaissance de l'histoire liégeoise, retrouvant, dans le langage symbolique des chapiteaux, des allusions à des événements politiques exactement situés dans le temps et dans lesquels Jean de Bavière avait joué un rôle prépondérant. Ajoutons que la présence de montagnes bleutées et neigeuses dans le fond du tableau trouve sa solution si l'on admet l'identification du donateur avec Jean de Bavière. L'artiste aurait simplement rappelé, par une allusion furtive, mais significative, le

LA VIERGE D'AUTUN. *Liège ou La Haye, vers 1415-1425. Bois, H. 66 × L. 62 cm. Paris, Musée du Louvre. (Photo A.C.L.).*

pays d'origine du prince'. En revanche, il n'existe aucune indication précise qui, dans la carrière de Nicolas Rolin, le rapprocherait de la cité mosane et justifierait son orgueilleuse installation dans un décor liégeois.
A la lumière de ces constatations, la chronologie de l'œuvre concerne en gros la période comprise entre les années 1415 et 1425, sur laquelle Kervyn de Lettenhove réclamait précisément des informations.

La Vierge au Chartreux. Un autre tableau célèbre de Jean van Eyck, la *Vierge au Chartreux*, a toujours été associé à celui de la *Vierge d'Autun*, en raison du fait que cette deuxième œuvre offre un paysage qui reprend certains éléments du précédent. L'identification du pont des Arches, la porte fortifiée du Vivier ouverte sur la Meuse, le fossé occupé aujourd'hui par la place Maghin, tous ces éléments déjà reconnus par Henrotte furent replacés par Jean Lejeune dans leur

LA VIERGE AU CHARTREUX. *Bois, H. 35,5 × L. 48 cm. New York, Musée Frick. (Photo A.C.L.).*

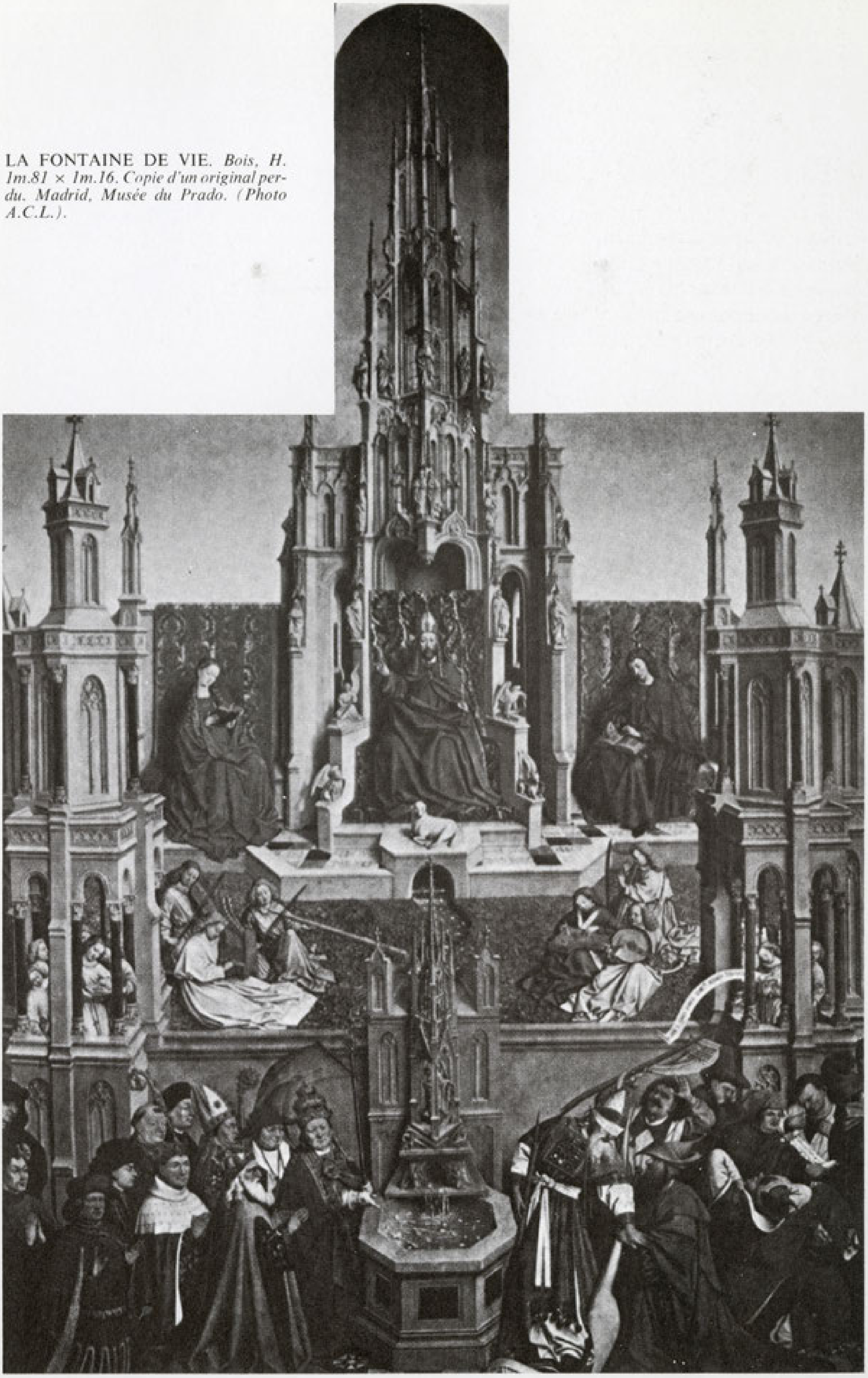
LA VIERGE DANS L'ÉGLISE. *Bois, H. 32 × L. 14 cm. Berlin-Dalhem, Staatliche Museen. (D'après Jean Lejeune, o.c., p. 56).*

DANS LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME ET SAINT-LAMBERT DE LIÈGE. *Cette minutieuse reconstitution de la cathédrale de Liège a été exécutée par un ingénieur liégeois, M.J. de la Croix, d'après les sources historiques, les plans et vues anciennes. (Photo Échevinat des Travaux publics, Liège).*

cadre liégeois avec d'autant plus de vraisemblance que la présence du chartreux entre sainte Barbe, sainte Elisabeth, la Vierge et l'Enfant et à proximité d'une statuette de saint Michel nous ramène, par les textes d'archives, à la consécration d'une nouvelle chapelle, le 25 mars 1417, dédiée précisément à la Vierge, à saint Michel et à sainte Elisabeth de Hongrie, dans le cloître de la chartreuse liégeoise des Douze Apôtres.

La Vierge dans l'église. Une exposition récente, organisée au cours de l'Année des cathédrales et des hôtels de ville a permis d'admirer la remarquable reconstitution, réalisée par M. de la Croix, de la cathédrale de

LA FONTAINE DE VIE. *Bois, H. 1m.81 × 1m.16. Copie d'un original perdu. Madrid, Musée du Prado. (Photo A.C.L.).*



Liège, reconstitution qui offre aux regards non seulement l'extérieur de l'édifice mais également l'intérieur.

L'intérieur de la cathédrale, dédiée à Notre-Dame et à saint Lambert, a fait l'objet d'une troisième étude de Jean Lejeune qui place la Vierge du charmant petit tableau de Berlin, peint par Jean van Eyck, dans la nef même de la cathédrale de Liège.

Erwin Panofsky a non seulement marqué son accord, mais suggéré l'explication de certains disparates qui subsistent entre des détails architectoniques inscrits sur le tableau et leurs correspondants figurant dans plusieurs documents iconographiques exécutés, pour la plupart, lors de la destruction de l'édifice. C'est principalement grâce à la copie conservée dans la collection Doria que l'on peut relever, à la suite de Jean Lejeune, les données positives d'une identification avec l'intérieur de la cathédrale : allure générale des structures du chœur, autel impérial dédié à Notre-Dame et saint Lambert dans l'arcade gauche du jubé, avec les cierges allumés de part et d'autre de la statue de la Vierge, conformément à la dotation d'Henri VI, autel impérial sous l'arcade droite du même jubé avec la statue de saint Lambert mitré, crossé et bénissant.

La Fontaine de Vie. La *Fontaine de Vie* du Prado constitue actuellement le quatrième tableau que Jean Lejeune rattache à la période liégeoise de Jean van Eyck.

Selon lui, l'œuvre aurait été commandée en 1418 par Jean de Bavière pour Martin V au moment où l'Élu de Liège, en lutte avec sa nièce Jacqueline pour la succession du comté de Hollande, voulait se concilier les faveurs du pape ou le remercier d'avoir révoqué la dispense de mariage entre Jean IV, duc de Brabant, et Jacqueline de Bavière.

Dans cette composition ordonnée en trois registres, l'assemblée des chrétiens s'oppose au peuple juif, et le pape Martin V est représenté à l'avant-plan, tout près de la Fontaine de Vie où flottent des hosties.

Parallèlement à l'étude de Jean Lejeune, un érudit espagnol, Peman y Pemartin, avait analysé l'œuvre en la rattachant à l'ambassade envoyée par Philippe le Bon en Espagne en 1429 et à laquelle Jean van Eyck avait participé. Le tableau évoquerait la profanation des hosties qui avait eu lieu en 1410 dans la Synagogue de Ségovie. Comme l'historien liégeois, son confrère espagnol identifie Martin V et Sigismond, roi des Romains à l'avant-plan, mais il croit reconnaître dans les laïcs qui les entourent les membres de l'ambassade du duc de Bourgogne.

Parmi les arguments qui plaident en faveur de la thèse soutenue par Jean Lejeune, on relèvera que 'dès la première année de son pontificat, Martin V avait manifesté sa dévotion particulière à l'Agneau divin en dissociant la cérémonie relative au cierge pascal (samedi saint) de la consécration et de la distribution des *Agnus Dei* reportée au jeudi de l'octave de Pâques'. D'autre part, le tableau a été composé au moment du concile de Constance et l'historien liégeois, qui a retrouvé mention, dans les comptes du couronnement de Martin V à Constance, d'un peintre Jean au service de Jean de Bavière, est naturellement enclin à identifier ce *Johannes pictor* avec Jean van Eyck.

Genèse mosane de la peinture flamande. En conclusion, par son dynamisme et sa dialectique, Jean Lejeune a courageusement secoué pas mal d'idées reçues ou sclérosées. En injectant un sang nouveau aux études eyckiennes, il a rendu un service inestimable à la science. Des voix particulièrement autorisées comme celles de Erwin Panofsky ou Jacques Lassaigne — pour ne citer que certains étrangers — ont donné leur caution à sa démonstration. En effet, s'il arrive qu'on ne puisse donner son adhésion totale à certains détails, quelquefois importants, de sa thèse — et c'est mon cas —, les arguments de l'historien liégeois sont à ce point impressionnants qu'on peut lui donner raison dans l'ensemble.

C'est à la lumière de ses découvertes que Francis Salet tout comme Joseph Philippe ont pu parler d'"une genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas'. Hulin de Loo, profes-

seur à l'université de Gand, n'avait-il pas déclaré lui aussi, que les pays des bords de la Meuse ont été, en ce début du XV[e] siècle, le berceau mystérieux de l'art flamand?
Certes Jean van Eyck a toujours été et restera toujours un peintre flamand. Cependant, il n'était pas inutile de rappeler, dans ce livre et ailleurs, que son génie avait été formé dans une Principauté qui, à l'époque, était le lieu privilégié de rencontre des énergies thioises et de la culture romane.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Devant la masse énorme de la bibliographie relative à Jean van Eyck, il convient de se limiter ici à la littérature qui concerne strictement la période liégeoise de l'artiste.
On consultera, par conséquent: E. MICHEL, *L'Art flamand. Chefs-d'œuvre de la peinture de van Eyck à Brueghel*, Paris, 1935, in-4°; J.-L. HENROTTE, *La Vierge du Chancelier Rolin de Jean van Eyck et la Ville de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 63, 1939, p. 154; H. BEENKEN, *Hubert et Jean van Eyck*, München, 2[e] éd., 1943, pp. 69-74; L. DEWEZ, dans *Université de Liège. Travaux du Centre d'étude des eaux*, Liège, 1947, pp. 78-81; J. LEJEUNE, *Les van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956, in-4°; J. DESNEUX, *Nicolas Rolin, authentique donateur de la Vierge d'Autun*, dans *Revue des Arts*, t. 4, Paris, 1954, pp. 195-200; J. LEJEUNE, *Les van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, t. 3, 1957, pp. 357-379, J. LEJEUNE, *La période liégeoise des van Eyck*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 17, 1955, pp. 62-72; E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, 1953, 2 vol. in-4°; A. CHATELET, *Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan*, dans *Revue des Arts*, 1957, pp. 155-163; J. PHILIPPE, *van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège, 1960, in-4°; F. SALET, Compte rendu de l'ouvrage de Joseph Philippe dans *Bulletin monumental*, 1961, pp. 383-385; J. LEJEUNE, *Hubert et Jean van Eyck*, dans *Liège et Bourgogne*. Catalogue de l'Exposition. Liège, 1968, pp. 150-163 (avec une abondante bibliographie); J. LASSAIGNE, *La peinture flamande. Le siècle des van Eyck*, Genève, 1957, in-4°; P. LAVEDAN et J. HUGUENEY, *L'urbanisme au moyen âge*, Genève, 1974, p. 48; C. PEMAN Y PEMARTIN, *Juan van Eyck y España*, Cadiz, 1969, in-8°; J. STIENNON, *La peinture mosane*, dans *Rhin-Meuse*, t. 1, Cologne-Bruxelles, 1972, pp. 427-428.

De la Meuse à l'Escaut. Dinanderie mosane et tournaisienne avant 1500

Dès le IIᵉ siècle, on fabrique en Ardenne et dans la région de la Meuse des seaux et des ustensiles divers de laiton qu'on exporte Outre-Rhin. A partir du Vᵉ siècle, alors que l'empire romain s'écroule, au milieu des changements de structures politiques, sociales et économiques, on trouve dans nos régions (cimetières de Haillot, Spontin, Éprave, Samson) une production de bassins, partie fondus, partie battus, au bord perlé, godronné ou lisse, soit en bronze (cuivre plus étain), soit en laiton (cuivre plus zinc). La fabrication se poursuit pendant les Vᵉ et VIᵉ siècles. On a trouvé aussi dans le lit de la Meuse deux bassins (Musée de Huy), datés des VIIᵉ et VIIIᵉ siècles. Cette production artisanale, complétée par d'autres objets de fouilles (armes et bijoux damasquinés et cloisonnés), témoigne d'une étonnante variété de techniques inscrites sur n'importe quel métal. Qui plus est, du VIᵉ au XIIIᵉ siècle, des monétaires se succèdent sans interruption à Dinant, Namur, Huy, Maestricht, puis Liège.

Avec les Carolingiens et, surtout avec Charlemagne, l'économie occidentale se réveille au commerce international. Les villes de la Meuse qui viennent d'être citées vont, dès lors, acquérir pour plusieurs siècles, au cœur de l'Empire, la maîtrise du laiton. Et cela, tant du point de vue industriel qu'artistique.

Description d'œuvres perdues et témoignages de tonlieux. Les témoignages ne manquent pas, depuis les premières mentions d'œuvres perdues (Xᵉ siècle), les textes d'archives sur les tonlieux (XIᵉ-XIIᵉ siècles) jusqu'aux premiers chefs-d'œuvre conservés qui datent du XIIᵉ siècle.

Au Xᵉ siècle, certaines chroniques décrivent des pièces en laiton ou en autre métal. A Lobbes, un ambon (ou pupitre à lire l'évangile) en laiton, fondu, repoussé et ciselé; un lutrin en forme d'aigle aux ailes pliantes et cassolette à encens dont la fumée sortait par les yeux de l'oiseau; deux cloches. A Saint-Lambert de Liège, sous Notger, une couronne de lumière et, surtout, un aigle-lutrin provoquaient l'admiration de Folcuin. Au XIᵉ siècle, l'abbaye de Saint-Vanne à Verdun (après 1004), celle de Gembloux (après 1012), celle de Waulsort (1033), la collégiale de Huy (1075) — et bien d'autres églises — possédaient de riches orfèvreries de métal où le laiton, souvent, supportait l'émail ou les métaux précieux : outre les lutrins, les ambons, les cassolettes déjà cités, on y trouvait aussi des encensoirs, des aquamaniles (cruches en forme de colombe), des croix imposantes cantonnées de statues coulées ou repoussées.

Les textes d'archives parlant de tonlieux montrent les dimensions nord-occidentales de ce commerce. Le plus ancien tonlieu de Londres (991-1002) cite nommément Huy, Liège, Nivelles. En 1042, au tonlieu de Coblence sur le Rhin, vers les routes alpines et italiennes, les marchands de Huy, Namur, Dinant doivent acquitter le tonlieu en donnant chacun un chaudron ou deux bassins (de laiton notamment); ceux de Liège, deux bassins, plus des peaux. Dès le début du XIIᵉ siècle, les villes citées — moins Namur — ont des privilèges fiscaux à Cologne (exemption sur le cuivre venant de Saxe). Bientôt, Dinant aura sa halle dans la grande métropole rhénane.

L'âge d'or. Le XIIᵉ siècle, particulièrement fécond en grandes orfèvreries émaillées, nous a laissé, entre autres, deux chefs-d'œuvre de dinanderie, l'un coulé — les fameux Fonts baptismaux de Notre-Dame, aujourd'hui à Saint-Barthélemy de Liège —, l'autre repous-

sé : les deux anges de Saint-Servais de Maestricht.

Les Fonts ont été coulés par Renier de Huy entre 1107 et 1118. Une cuve, légèrement évasée vers le haut, avec bordure saillante vers le haut et le bas, porte plusieurs scènes en forme de frise sur sa partie extérieure. Est-il nécessaire d'en rappeler encore les thèmes? D'une façon étonnante, on assiste à la prédication de saint Jean, au baptême des néophytes, au baptême du Christ, à celui du centurion Corneille et du philosophe Craton. Cette dinanderie laisse l'admirateur perplexe tant la réussite en est étourdissante. Vigueur et finesse du modelé, beauté des corps, harmonie des attitudes, noblesse des gestes, recueillements divers des attitudes, l'œuvre du génial artiste n'est pas seulement le chef-d'œuvre de la dinanderie mosane. C'est un chef-d'œuvre de l'art universel.

Les deux anges avec encensoir du trésor de Saint-Servais de Maestricht, datables de 1170 environ, constituent eux aussi des pièces uniques.

Par leurs dimensions (0,70 × 0,20 m), ces pièces mosanes anciennes apparaissent comme les plus importantes dans la technique du repoussé.

La primauté de Dinant. Au XIII[e] siècle, Liège, Huy et Namur, par des mutations encore mal connues, abandonneront en grande partie l'industrie du laiton, laissant Dinant et sa voisine-rivale Bouvignes continuer seules son expansion. Au point qu'au XIV[e] siècle, en France dans le domaine royal, le terme de 'dinandier' est synonyme de potier d'airain ou de laiton. Dinant va ainsi répandre ses produits, tant industriels qu'artistiques dans toute l'Europe : Allemagne, Scandinavie, Italie (Gênes, Milan, Florence, Bologne, Messine en Sicile), Espagne, France, Angleterre. On se bornera ici à donner quelques indications sur la France et l'Angleterre.

En France, à la fin du XII[e] et au début du XIII[e] siècle, les Dinantais et autres Mosans se rendent aux foires de Champagne; dès le XII[e] siècle, ils avaient déjà fondu le monumental chandelier de Reims (7 m de haut) dont le pied seul subsiste aujourd'hui.

Les Dinantais sont nommément cités aux célèbres foires de Saint-Denis (Paris). Au XIII[e] siècle, c'est un Dinantais qui établit le métier du laiton à Lyon, et, longtemps, le laiton y arrivera exporté de Dinant. Il en sera de même à Reims au XV[e] siècle. En 1319, l'acte d'un connétable de France, Gauthier de Châtillon, mentionne un sauf-conduit : *'especialement que ceux de la ville de Dinant puissent*

FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY. *Liège. Entre 1107-1118. Détail: prédication de saint Jean aux 'Publicains'; le texte porte:* Facite ergo fructus dignos penitentie... *Faites donc de dignes fruits de repentir... Le texte complet de l'Évangile autorise à voir dans ce groupe le symbole du peuple chrétien médiéval : un guerrier, un bourgeois, etc., attentifs, humbles et recueillis, écoutant les dures paroles de saint Jean. (Photo A.C.L.).*

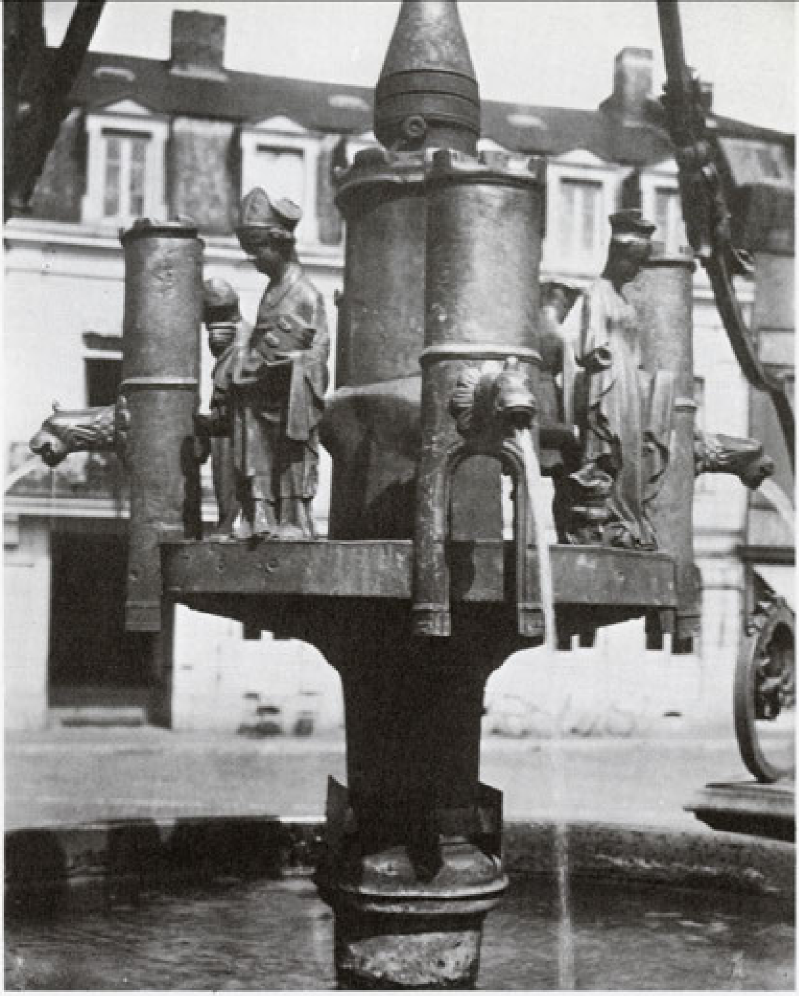
aller et venir... par le royaume de France'. En 1396, le Dinantais Jean Dubois livre un aigle-lutrin pour la cathédrale de Rouen; c'est lui qui, probablement, en a livré un autre pour Notre-Dame de Paris.

L'œuvre la plus spectaculaire, est celle de Collard Josès. Après 1386, il part à Dijon avec aides, matériaux et outils au service du duc de Bourgogne qui décore la chartreuse de Champmol et le château d'Argilly. Une cloche de plus de 1000 livres, une grande croix, un coq, des colonnes, des statues d'anges, un grand lutrin, de grands chandeliers et plusieurs canons (dont il ne reste rien!) sont à l'actif de ce maître dinantais partiellement aidé par un sculpteur.

En 1435, un autre Dinantais, Henri Herbert, fondeur, livre à l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras un 'candélabre en laiton' du poids de 623 livres.

SAMSON VÊTU D'UNE LONGUE TUNIQUE, À CHEVAL SUR UN LION, LUI OUVRE LA GUEULE DES DEUX MAINS. *Samson et le lion ou les portes de Gaza, est un thème très répandu dans l'art mosan. Le chandelier, très probablement d'un atelier de Dinant, date de vers 1230. On en connaît une dizaine d'exemplaires plus ou moins semblables dans tout l'Occident, si bien qu'à lui seul, il est un symbole du rayonnement de Dinant. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Photo A.C.L.).*

LE CHANDELIER PASCAL DE POSTEL EN LAITON FONDU GRAVÉ ET AJOURÉ DATE DE VERS 1150 ET SE COMPOSE D'UNE BASE PYRAMIDALE, D'UNE TIGE À QUATRE NŒUDS ET D'UNE BOBÈCHE À POINTE. *La base pyramidale est décorée de dragons ailés et aux faces, les trois scènes représenteraient le baptême du Christ, le triomphe du Christ sur la mort et le Christ en majesté. Perfection de la technique. La pièce est vraisemblablement réalisée à l'intervention des religieux de Floreffe, dont certains étaient en rapport avec Godefroid de Huy, pour décorer l'église de leur fondation de Postel en Campine. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Photo A.C.L.).*



PARTIE CENTRALE DE LA FONTAINE 'LE BASSINIA' SITUÉE SUR LA GRAND'-PLACE DE HUY. *Les statuettes, les tourelles et une partie de l'axe central sont datés de 1406. Encore que pour les statuettes, certains éléments archaïques telle la mitre courte de l'évêque, porteraient à croire qu'à cette date, on a renouvelé certains éléments dans les mêmes formes qu'antérieurement. Le 'cwerneu' qui surmonte la fontaine, invisible ici, date de la fin du XVI^e^ siècle; les autres éléments sont du XVIII^e^ siècle. (Photo A.C.L.).*

Pour mettre en valeur l'aire de diffusion très étendue que la dinanderie occupait en France, on citera ce texte des maïeur et échevins de Dinant écrivant au roi de France en 1449: '*...les bourgeois et marchands de cette ville ont tousiours fréquentet et comuniket es marches de vostre dit roialme, tant en Bourgoingne, Normendie, Anjou, Toraine, comme ailleurs en vostre roialme...*'. Au moyen âge, il en allait de même pour la Lorraine et la Franche-Comté. En ce qui concerne l'Angleterre, les Dinantais y sont déjà installés dès la fin du XII^e^ siècle. On les trouve également dans le sillage des marchands de Cologne et de la Hanse teutonique. Dès le XIII^e^ siècle, des textes nombreux témoignent de l'implantation en Angleterre des Dinantais qui constitueront même bientôt à Dinant *la compagnie des marchands d'Angleterre*: en 1226, Lambin Warrin, *mercator de Dynant*, secourt le roi avec son bateau à Portsmouth; en 1242, six marchands de Dinant sont à Rochester; d'autres sont dispersés ailleurs en 1271, 1301. En 1252, Dinant est cité au tonlieu de Damme (Bruges); en 1327, quatre marchands de Dinant reviennent de Waterford en Irlande et sont abordés et pillés à hauteur de l'île de Wight; en 1337, Alard Salmier de Dinant et autres sont à Londres; en 1342, huit Dinantais sont arrêtés à Londres, victimes de représailles commerciales, etc. En 1344, enfin les Dinantais possèdent à Londres, dans la halle de la Hanse, leur *Dinanter Halle*. En 1369, le roi d'Angleterre lève un impôt exceptionnel pour sa guerre en France: les marchands allemands payent 40 livres, les Dinantais 22 livres!

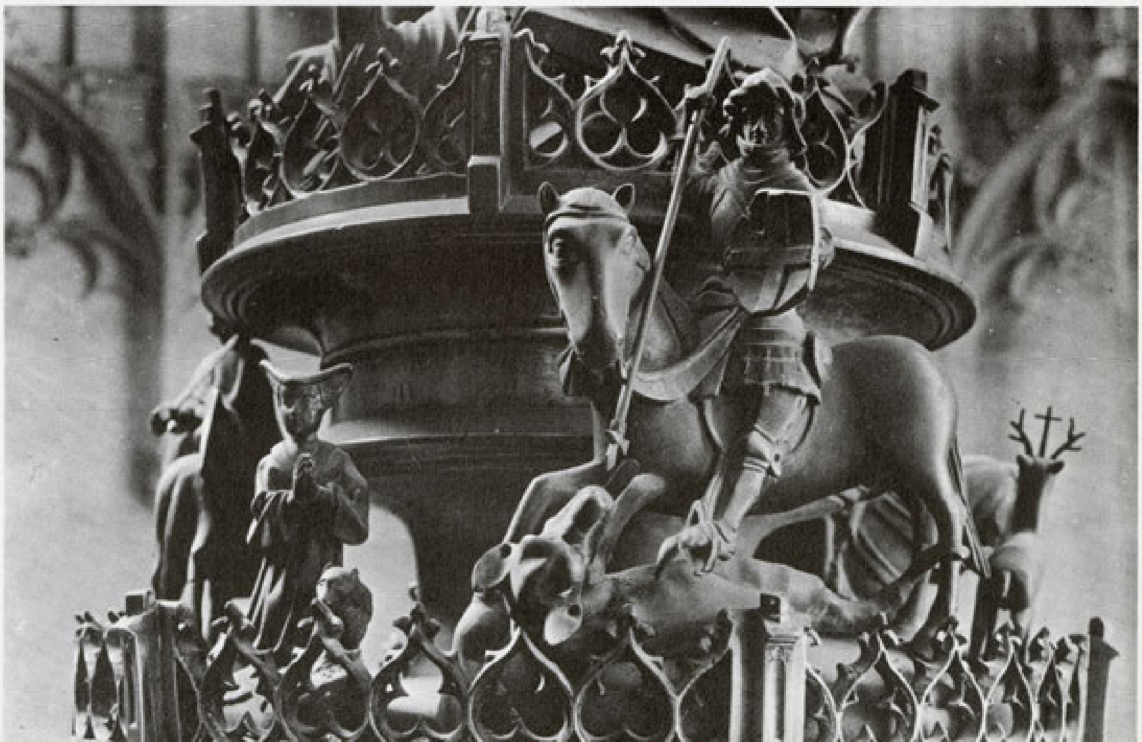
Le magistrat de Dinant écrit le 24 septembre 1450: '*La noureture et soustentaction dou peuple (de Dinant) sourde et vient dicellui roialme (Angleterre) pour la maieur partie...*'. En 1465, un texte résume les privilèges exorbitants des Dinantais: '*...puellent mener*

FONTS BAPTISMAUX DE LA BASILIQUE SAINT-MARTIN DE HAL (ANCIEN COMTÉ DE HAINAUT), FONDUS PAR G. LEFÈVRE DE TOURNAI EN 1446. *Détail: le baptême du Christ où l'on retrouve les éléments traditionnels de la scène. L'influence d'un autre Tournaisien, Roger de le Pasture est lisible dans plusieurs détails, notamment le drapé du pan de la robe du précurseur. (Photo A.C.L.).*

FONTS BAPTISMAUX DE LA BASILIQUE SAINT-MARTIN DE HAL (ANCIEN COMTÉ DE HAINAUT), FONDUS PAR G. LEFÈVRE DE TOURNAI EN 1446. *Détail: saint Georges en armure du XV^e siècle terrasse le dragon. Arcatures gothiques tournaisiennes. (Photo A.C.L.).*

toutes manières de marchandises... oudit roialme... et estre trop plus frans que ne soient les Englès en leur propre pays...'.
L'extension extraordinaire du commerce dinantais s'est maintenue pendant le moyen âge, malgré le départ de certains maîtres qui sont allés installer l'industrie du laiton dans tout l'Occident. Ainsi en 1455, trois batteurs endettés quittent furtivement la ville le 25 août 'environ minuit' avec armes et bagages, pour aller installer l'art de battre le cuivre en Angleterre. Ils sont poursuivis.

Essaimage des 'dinandiers'. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que ce sont des artisans émigrés de Dinant qui, notamment dans la partie flamande du pays, sont à l'origine des métiers de 'batterie' et de la technique du laiton. Si bien qu'à l'une ou l'autre exception près, on peut attribuer à des dinandiers wallons presque toutes les œuvres de laiton datant d'avant 1500 et conservées dans la partie romane du pays. On signale à Tournai : Thiery Panart ou Pavart de Dinant (1286), des Lefèvre de Tournai, dont le premier est natif de Graux près de Dinant; on signale encore Pierre de Dinant fondeur (1335). A Bruxelles,



après *Henri a Trajecto* (1333), c'est *Gielis copersleegere uit Dinant* (1355-1399), *Jan de coperslagere, zoon van Gielis* (1399-1427), Jean (1390) et Jacques de Gerines (1392-1464). A Louvain, Jehan de Dinant, au XIVe siècle. A Malines, Lambert de Dinant (1375-1377), Jean de Dinant (1394). Citons également Jean Josès de Dinant qui, en 1372, fournit lutrin et chandeliers à Tongres, soit qu'il s'y soit installé, soit qu'il soit itinérant. Outre tous ces artisans qui sont partis sans espoir de retour, il faut dire que Dinant, détenteur d'une technique propre et d'un approvisionnement unique, exportera des plaques de laiton (*table de latton* 1399) dont se serviront les artisans fondeurs et même batteurs de plusieurs villes. En 1462, le duc Philippe le Bon avait accordé à Dinant et Bouvignes le monopole des objets de laiton pour toutes ses possessions des Pays-Bas. Dinant et Bouvignes en demanderont la confirmation en 1494. Depuis la destruction barbare de 1466 par Charles le Téméraire, Dinant exsangue, pillé et incendié, avait perdu par le feu l'original de tous ses privilèges commerciaux: ceux-ci ne seront jamais reconstitués. J. du Clercq dit dans ses mémoires que la ville passait en 1466 pour la plus riche et la plus marchande au Nord des Alpes. Il ajoute: *'ceulx qui regardaient la place où la ville avoit esté, pooient dire, "cy fust Dynant", car il n'y avoit maisons, moustiers, tourres, ne murailles ne portes que tout ne fust ards ou abattu. On disoit que les fourmes des bateurs de mestail valloient plus de cent mille florins de Rhin.'* On sait d'ailleurs que Pierre Bladelin, conseiller du duc de Bourgogne, pour qui Roger de le Pasture peignit un de ses plus beaux triptyques, peupla la ville de Middelbourg en Flandre qu'il avait fondée, de fondeurs originaires de Dinant meurtrie.

D'autres villes de Wallonie ont eu des artisans du laiton et des orfèvres au moyen âge (Mons, Ath). Il convient de mentionner spécialement Tournai, ville royale, grande méconnue en cette matière, et porte ouverte de l'art français, vers Cambrai, l'Artois, le Comté de Flandre et le Brabant.

La production de Tournai. La dinanderie, implantée à Tournai dès la deuxième moitié du XIIIe siècle, a dû connaître une abondante production artistique. Rien que de 1335 à 1500, on peut citer plus de trente-quatre noms de *'fondeurs, batteurs et gratteurs de laiton'*, près de cent orfèvres qui travaillent plusieurs métaux. On cite Jean de Paris, qui a fondu le dragon de 'fin keuvre' du beffroi (1396). Jean des Ruyelles, orfèvre, livre en 1415, un *'calisse de keuvre doret dedens et dehors'* au chapelain des soldats qui partent servir le roi. C'est l'année d'Azincourt.
Michel de Gand 'demourant à Tournai' travaille pour l'abbaye Saint-Vaast d'Arras vers 1430: croix en laiton pesant 787 livres, dorée et décorée par *'Jacque Daret pointre'*, 17 chandeliers, un *'lampier portant candelabre de*

AIGLE DE LUTRIN PROVENANT DE L'ABBAYE DE SAINT-GHISLAIN. *Atelier tournaisien, vers 1500. Un aigle, ailes éployées, tient dans ses serres un petit dragon ailé dont la tête manque. Pendant les temps gothiques et peut-être dès l'époque romane, on a fondu des aigles presque identiques, à quelques détails près. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. (Photo A.C.L.).*

laiton', une colombe, un bénitier *'servans au grand autel'*. Le mieux connu est Guillaume Lefèvre, bourgeois en 1439 et mort en 1476. Il exécute et signe les magnifiques fonts de Saint-Martin à Hal (ancien comté de Hainaut) en 1446, le chandelier-lutrin de Saint-Ghislain (1442), le chandelier d'Antoing, etc. Il travaille également pour Lille et Cambrai.
A Tournai, on trouve aussi un 'marchand de cuivre', au XVI^{e} siècle, il est vrai.

Parmi la production tournaisienne, il faut encore rappeler l'activité réputée des *'tailleurs et graveurs de lames'*, c'est-à-dire des grandes pièces plates décorées couvrant les riches tombeaux. Ils travaillaient généralement le cuivre, mais aussi la pierre et le marbre. On en connaît huit pour la première moitié du XV^{e} siècle.
On possède un contrat de confection de lames de cuivre à Tournai en 1301. La description de l'œuvre d'art qui en est donnée ressemble aux productions attribuées sans preuve à Bruges parce que c'était par ce grand port que s'expédiaient vers Lubeck, l'Allemagne et la Scandinavie les lames exécutées à Tournai.
D'autres textes, datés des XIV^{e} et XV^{e} siècles, parlent encore de lames de cuivre créées à Tournai et exportées vers Lille, Cambrai, Amiens. Par exemple, ces textes livrent le nom d'Allard Genois, *ouvrier de marbre et de sculpture de keuvre de Tournay*, qui, entre 1457 et 1465, fournit quatre tables de marbre et *tableaux de cuivre* pour la sépulture de quatre chanoines à la cathédrale de Cambrai.
Outre les mentions de lames perdues qui avaient été exécutées à Tournai en 1301 pour les tombeaux des évêques de Liège Hugues de Pierrepont († 1229) et Jean d'Eppes († 1238), il convient de signaler certaines lames conservées : notamment celles de Jean et Gérard de Heers († 1398) aux Musées royaux d'art et d'histoire, ainsi que les lames ou plaques votives de Tournai et Nivelles (XV^{e} siècle).

Ainsi, comme l'indique le titre de ce chapitre, l'activité de la dinanderie s'est déplacée de la Meuse vers le bassin de l'Escaut où elle participe à l'efflorescence artistique de Tournai et de sa région.

Josy MULLER

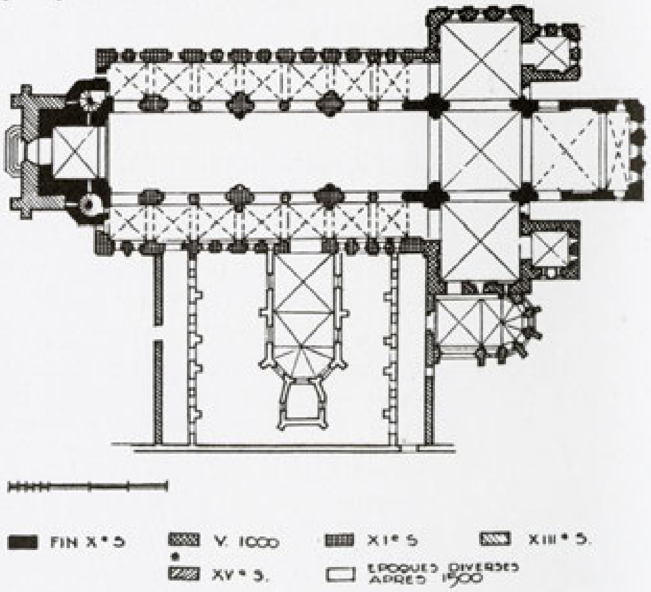
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La première étude de dinanderie basée à la fois sur les objets et les documents est celle d'A. PINCHART, *Histoire de la dinanderie et de la sculpture de métal en Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. 13, 1874, p. 508-565, t. 14, 1875, p. 482-534; travail resté malheureusement inachevé. Il faut attendre le début du XX^{e} siècle, pour voir, sous l'impulsion de J. Destrée le congrès archéologique de Dinant consacré à la dinanderie en partie. On retiendra surtout : J. DESTRÉE, *La dinanderie sur les bords de la Meuse*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès de Dinant*, t. II, 1903, p. 743-820, XXII planches. Cfr. aussi H. PIRENNE, *Notice sur l'industrie du laiton. Guide du visiteur à l'exposition de dinanderie, Dinant, 1903*, Namur, 1903.
Le travail le plus important, avec bibliographie exhaustive est : S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, 2 vol., Bruxelles, 1951, Académie royale de Belgique, Mémoires, t. VII.
Après l'exposition *Tentoonstelling Koper en Brons, Het Sterckxhof*, Deurne-Antwerpen, 1957, qui concerne toute la Belgique, la dernière mise au point est écrite par J. SQUILBECK, *Pour une nouvelle orientation des recherches sur la dinanderie en Belgique*, t. à p. de la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1958, 55 p.
Sur Tournai, E.J. SOIL DE MORIALME, *L'art du bronze et du cuivre à Tournai, Fondeurs et batteurs de laiton*, dans ...*Congrès de Dinant*, op. cit., T. II, 1903, p. 863-877, II planches.

SOIGNIES. COLLÉGIALE SAINT-VINCENT. *XI^e siècle. Silhouette puissante, ponctuée par la tour occidentale (achevée au XIII^e siècle) et par la tour de croisée qui, à l'origine, était complétée par deux tourelles d'escalier. La tour de croisée deviendra une caractéristique du groupe scaldien (Photo Daniel).*

SOIGNIES. COLLÉGIALE SAINT-VINCENT. *Rudes maçonneries de moellons. Travées soulignées par des arcades aveugles. Élévation extérieure d'une église à tribunes (Photo P. Becker).*

SOIGNIES. COLLÉGIALE SAINT-VINCENT. *Plan. Alternance des soutiens devant constituer une structure basée sur le principe de la 'travée lombarde'.*



V - L'ART À TOURNAI ET EN HAINAUT

L'architecture romane dans le bassin de l'Escaut et l'architecture gothique tournaisienne

Alors que l'architecture romane de la Meuse a laissé d'innombrables exemples unis par de mêmes caractères stylistiques, celle qui relève géographiquement du bassin hydrographique de l'Escaut se cherche dans des formules diverses. Par ailleurs, si l'architecture mosane se rattache à la grande tradition germanique, l'architecture du bassin scaldien s'apparente à des formules françaises ou anglo-normandes. Cela se comprend : Tournai était une ville française. L'évêché de Tournai, rattaché à Noyon, dépendait du siège métropolitain de Reims.

Au XI[e] siècle, la partie occidentale de la Wallonie demeure pauvre au regard de la vallée mosane, littéralement explosive des points de vue démographique et économique. Il n'est pas possible, comme pour la région mosane, ni de cerner des données architecturales bien typiques, ni de faire un exposé systématique s'appuyant sur les particularités de plan et de structure. En fait, l'histoire de l'architecture romane de cette région se réduit à celle de deux monuments : la collégiale Saint-Vincent de Soignies pour le XI[e] siècle et la cathédrale Notre-Dame de Tournai pour le XII[e]. En dehors de ces deux édifices importants, on ne peut signaler que des œuvres mineures qui, souvent, ne sont que partiellement conservées.

La collégiale de Soignies. La collégiale de Soignies se situe à 15 km de Nivelles où la collégiale Sainte-Gertrude est typiquement ottonienne par ses piliers carrés et son plafond, et rhéno-mosane par son avant-corps. Ici, à Soignies, que la partie inférieure de la tour occidentale, flanquée de ses deux tourelles d'escalier, soit d'inspiration ottonienne, nous pouvons l'admettre; mais la nef, avec son alternance d'énormes supports quadrilobés et d'épaisses piles cylindriques, avec ses tribunes, son principe de voûtement et sa conception de l'espace, reflète un tout autre esprit. La nef, couverte aujourd'hui d'un plafond de bois, avait été conçue pour être voûtée d'arêtes. Notre imagination doit nous aider à voir cette vaste nef se refermant dans l'architecture solide de sa structure voûtée. A l'extérieur, l'accent est marqué par la double présence d'une tour occidentale et d'une énorme tour centrale, qui était complétée à l'origine par deux tourelles d'escalier selon une formule courante dans la partie flamande du bassin scaldien.

La chronologie de la construction est difficile à cerner avec exactitude. Les travaux commencèrent, semble-t-il, à la fois par le chœur et la masse occidentale, à la fin du X[e] siècle ou au début du XI[e]. Le transept vint immédiatement après tandis que les nefs et les tribunes se construisirent en plusieurs campagnes s'échelonnant sans doute jusqu'à la fin du siècle. L'influence anglo-normande (Jumièges, Durham) y est manifeste, surtout lorsqu'on décida, après coup peut-être, d'établir des tribunes. La Normandie, ne l'oublions pas, avait élaboré une architecture savante qu'elle a transmise à l'Angleterre conquise et au Nord de la France. Soignies est le point extrême de

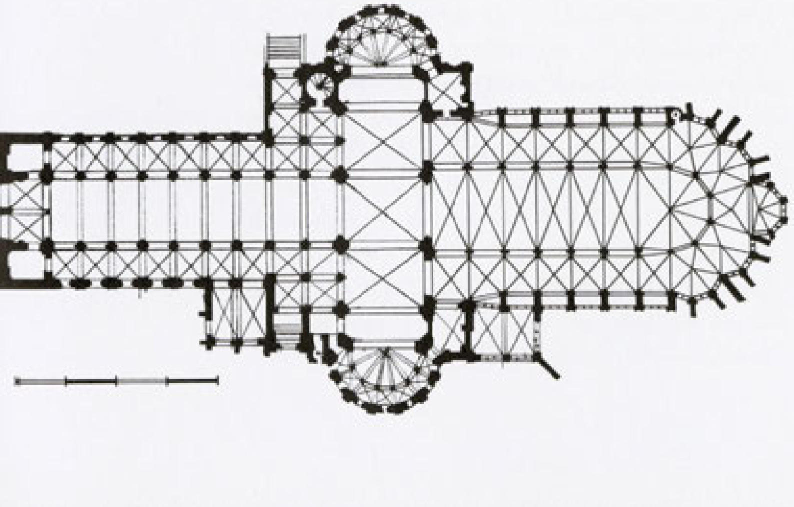
SOIGNIES. COLLÉGIALE SAINT-VINCENT. *Élévation intérieure à tribunes selon la formule anglo-normande. La nef et les tribunes devaient être voûtées d'arêtes; mais cette couverture normale n'a jamais été réalisée (Photo A.C.L.).*

son rayonnement vers l'est.
La collégiale de Soignies en impose par la monumentalité de sa silhouette complétée par la tour du XIII^e siècle, par ses murailles rudes, par sa puissante ossature que rythme l'alternance de piles fortes et faibles.

La cathédrale de Tournai. La cathédrale de Tournai va s'élever dans toute sa somptuosité en trois stades marqués par des structures diverses :
a) la nef dans la première moitié du XII^e siècle;
b) le transept dans la seconde moitié;
c) le chœur, dont il sera question plus loin, au milieu du XIII^e siècle.
Diverses données expliquent l'éclosion d'un tel édifice :
Du point de vue religieux, Tournai recouvre en 1146 un évêque particulier alors que, depuis longtemps, les diocèses jumelés de Noyon et de Tournai étaient administrés par un seul évêque dont le siège était à Noyon. Les foules de plus en plus nombreuses viennent vénérer en la vieille cathédrale préromane la statue de Notre-Dame. Le chantier va ainsi bénéficier des largesses des fidèles.
Du point de vue économique, la ville de Tournai profite largement du commerce qui se développe dans les Flandres et le long de l'Escaut, splendide voie fluviale qui touche Audenarde, Gand, Anvers et qui mène les bateaux et marchandises au-delà des mers, vers l'Angleterre, la Scandinavie et les pays baltes.
Du point de vue géologique, le sol de Tournai fournit en abondance un calcaire gris apte à la construction et à la sculpture. Les carrières de Tournai exportent, non pas des produits bruts, mais des pierres façonnées et sculptées qui vont répandre très loin bases, chapiteaux, fûts de colonnes, piédroits et arcades. Innombrables aussi sont les fonts baptismaux romans, taillés et sculptés par les ateliers tournaisiens, qui ont abordé les rives de la mer du Nord et de la Baltique.
Le *vaisseau* de la cathédrale, construit à partir de 1125 ou 1141, — il est bien difficile de se prononcer — est caractérisé par une élévation intérieure à quatre registres superposés (arcades séparant la nef et les bas-côtés, tribunes, triforium aveugle, niveau des fenêtres hautes). L'horizontalité de ces éléments est fortement soulignée; elle appelle l'horizontalité de la couverture en plafond, dont les témoins sont visibles au-dessus des voûtes actuelles qui ne furent jetées sur la nef qu'en 1753. Ce parti d'horizontalité est proche de l'esprit constructif carolingien, proche aussi de pas mal d'églises romanes champenoises (Saint-Remi à Reims, Vignory, Montier-en-Der). Les tribunes se rattachent ici, à la fois, à ces grandes églises champenoises et aux églises anglo-normandes. A l'extérieur, à hauteur des fenêtres de la nef, le mur se dédouble, laissant passage à une galerie, selon une formule normande qui sera reprise par le gothique tournaisien.

TOURNAI. CATHÉDRALE NOTRE-DAME. *Nef (1ère m. du XII^e siècle), transept (2^e m. du XII^e siècle), chœur (milieu du XIII^e siècle). Ensemble d'une monumentalité remarquable dominé par les 'cheoncq clotiers' (fin XII^e et XIII^e siècles) (Photo A.C.L.).*

TOURNAI. CATHÉDRALE NOTRE-DAME. *Plan. Nef et transept romans; chœur gothique. Ce plan montre que deux tours étaient également prévues de part et d'autre de la façade occidentale.*



Le *transept* appartient à une seconde phase de travaux, très distincte de la première et qui débuta soit en 1145, soit en 1176. Ici comme pour la nef, la chronologie des travaux est difficile à préciser. Le problème est très complexe, il est vrai, car des arguments qui semblent solidement étayés se contredisent. Ce transept impressionne par ses dimensions. Vraie cathédrale en travers de la cathédrale, il se termine, dans une perspective grandiose, par un hémicycle à déambulatoire à chacun des croisillons. Superbement monumental à l'extérieur aussi, avec le groupe de cinq tours puissantes : une tour-lanterne à la croisée, deux tours de part et d'autre des croisillons. Ce groupe de cinq clochers confère à la cathédrale une silhouette altière. Comme à Soignies, et contrairement à la formule mosane, l'accent se porte à la croisée du transept. Si l'on songe que deux tours étaient prévues

TOURNAI. CATHÉDRALE NOTRE-DAME. *Cette vue intérieure souligne l'évolution de la structure. La nef superpose ses quatre registres: arcades du rez-de-chaussée, tribune, triforium aveugle, clair-étage. Cette composition accuse l'impérieuse horizontalité de la conception architecturale, appelant le plafond de bois (celui-ci a été remplacé par des voûtes d'arêtes au XVIII^e siècle). Le transept, au contraire, œuvre de transition, est souligné par le verticalisme des colonnettes devant recevoir des voûtes d'ogives (Photo A.C.L.).*

aussi de chaque côté de la façade occidentale de la nef et, peut-être, deux autres encore sur les flancs du chœur, on aura une idée du caractère audacieusement monumental d'une cathédrale à neuf clochers rêvée par le maître d'œuvre. Ici, au transept, le parti constructif est différent de celui de la nef. Des faisceaux de colonnettes s'élancent vers la voûte pour soutenir les doubleaux d'une couverture en berceau ou, plus vraisemblablement, les nervures de voûtes sexpartites. Mais, au moment où l'on dut construire ces voûtes, au début du XIII^e siècle, la formule de la voûte sexpartite avait vécu, et l'on exécuta sur chaque croisillon une voûte à simple croisée d'ogives.

En fait, si tout le détail des supports et des arcades est roman, la structure s'articule déjà selon la composante des forces. Le transept se présente ainsi comme une transition entre la nef romane et le chœur gothique du milieu du XIII^e siècle, émacié, vertigineux.

Le *chœur roman* prévu, sinon partiellement réalisé, devait être exactement semblable aux croisillons du transept. Il s'agissait donc d'un plan tribolé dont le prototype serait Notre-Dame du Capitole à Cologne selon les archéologues allemands, ou l'une ou l'autre église normande ou du Nord de la France selon les archéologues français. En fait, la formule triconque était largement répandue partout. Le croisillon sud de Soissons la reprend avec bonheur et magnificence dans l'une des plus belles créations du gothique français du XII^e siècle; mais il faut aussi retenir l'exemple de l'ancienne abbatiale Saint-Lucien de Beauvais commencée entre 1089 et 1095.

Qu'il s'agisse des nefs ou du transept, le *décor* architectural est abondant : galeries de circulation intérieures et extérieures, rythmées par un jeu de colonnettes, variété infinie de chapiteaux, inspirés par les manuscrits enlu-

minés, mais transposés dans le sens d'une plasticité vraiment sculpturale, portails trilobés dont les restes témoignent d'un sens esthétique atteignant au chef-d'œuvre, à l'égal des plus belles compositions romanes.

La cathédrale de Tournai restera, dans le groupe de l'Escaut, un monument unique par le côté novateur de sa structure, par la qualité de ses proportions et la richesse de son décor architectonique et sculpté.

Le doute qui plane sur les dates de construction ne permet pas d'affirmer, comme certains l'ont fait, son importance primordiale dans l'évolution de l'école romane anglo-normande et sa valeur de prototype au moment de la formation des premières grandes églises gothiques à quatre niveaux. Quoi qu'il en soit, la cathédrale de Tournai constitue l'un des plus solides jalons de l'architecture d'Occident.

Autres édifices. Au même moment, s'élèvent à Tournai toute une série d'églises paroissiales. Bien qu'ayant été achevées ou transformées dans la suite, elles conservent en partie leurs formes primitives: ce sont les nefs de Saint-Piat, Saint-Brice et Saint-Quentin, le chœur de Saint-Nicolas, la crypte et les deux premières travées, remaniées, du chœur de Saint-Brice, la base des tours de Saint-Jacques et de Saint-Nicolas.

L'église de Blaton, au transept exceptionnellement couvert de coupoles romanes, appartient à ce même groupe tournaisien. Horrues possède une belle nef romane à piliers carrés du XII^e^ siècle, mais sans caractéristiques bien définies.

L'influence du groupe tournaisien du XII^e^ siècle affecta, bien sûr, les grandes abbatiales disparues de Saint-Martin à Tournai et d'Anchin. En Flandre, elle toucha Saint-Donatien à Bruges, l'abbatiale de Saint-Bavon et celle de Saint-Pierre à Gand, l'abbatiale d'Affligem, etc. C'est dire le rayonnement du grand chantier de la cathédrale de Tournai.

Caractères communs. Ces monuments sont plus variés dans leur plan et leur élévation que ne l'étaient les églises mosanes. Il est donc malaisé de faire une nomenclature de leurs caractéristiques. Parfois, un édifice ne se rattache au groupe que par un ou deux liens de parenté. Notons cependant quelques traits communs:

Le plan basilical reste simple, avec chevet plat ou semi-circulaire. La crypte semble avoir été moins fréquente que dans le groupe mosan. Celle de Saint-Brice à Tournai sera d'ailleurs désaffectée peu de temps après sa construction. Celle d'Aubechies se limite à un couloir voûté.

Le parti d'horizontalité souligné en registres superposés, tel qu'à la nef de la cathédrale de Tournai, se retrouvera, vers 1150, à Saint-Piat de Tournai et, vers 1175, à Saint-Brice dans la même ville. Nous le reverrons dans les églises du XIII^e^ siècle de l'école tournaisienne.

TOURNAI, ÉGLISE SAINT-PIAT. *Nef romane du XII^e^ siècle avec triforium aveugle entamé par les arcades du XIII^e^ siècle (Photo A.C.L.).*

TOURNAI. ÉGLISE SAINT-BRICE. *La nef est romane, ainsi que les deux premières travées du chœur, prolongées par deux autres travées au début du XV*e *siècle. Il faut souligner que ce chœur à trois vaisseaux d'égale hauteur inaugurait dès la fin de la période romane la structure typique de la 'hallekerk' dont la silhouette sera liée aux horizons de la plaine maritime. La tour-lanterne de croisée fut reconstituée lors de la restauration de 1942-1954 sur la base d'anciens documents (Photo J. Messiaen).*

Le plafond demeure le système normal de couverture sous la charpente, typiquement romane, à chevrons formant ferme. Ce n'est qu'à l'époque gothique que le plafond sera remplacé par la voûte sur croisée d'ogives et, surtout, par le berceau lambrissé qui deviendra si fréquent dans les groupes tournaisien puis hennuyer.

Les églises scaldiennes sont ponctuées le plus souvent par une tour de croisée, à l'encontre des églises mosanes où l'accent se met en façade par la présence d'une tour massive ou d'un bloc occidental.

A la fin du XIIe siècle, le chœur de Saint-Brice à Tournai fut constitué par trois vaisseaux d'égale hauteur et d'égale largeur. A défaut d'autres exemples régionaux contemporains on peut le considérer comme le prototype de la 'hallekerk' flamande, dont la silhouette si typique est liée aux horizons de la plaine maritime.

Au XIIe siècle, le décor architectonique s'enrichit. La section des piliers se complique. Le fût cylindrique, si peu répandu à l'est du pays à l'époque romane, se multiplie et se répand de Tournai vers la Flandre. Le chapiteau à corbeille évasée, orné d'un motif végétal stylisé prépare l'évolution rapide vers le chapiteau gothique à crochets. Les surfaces murales s'animent. Le triforium aveugle, inauguré à la cathédrale, se déploie au long des nefs de Saint-Piat et de Saint-Brice à Tournai. A Saint-Brice, les fenêtres hautes prendront place dans une rangée d'arcades aveugles, suivant la formule des églises rurales de Normandie.

Les petites arcatures sous corniche, fréquentes en pays mosan dans le courant du XIIe siècle, sont pour ainsi dire inexistantes ici. Les corniches posent sur des corbeaux moulurés. Le jeu de petites arcades aveugles se déploie en registres superposés aux clochers de la cathédrale et sur la façade occidentale de Saint-Piat à Tournai.

La galerie extérieure de circulation devant les fenêtres hautes, si magnifiquement réalisée à la nef de la cathédrale de Tournai, sera reprise à l'ancienne église Saint-Pierre de Gand. Ses

origines sont indiscutablement normandes, mais elle est interprétée avec une réelle originalité. Sa formule sera de nouveau appliquée au XIII^e siècle dans les églises paroissiales de Tournai.

LE GOTHIQUE TOURNAISIEN

L'élément géologique. Au XIII^e siècle, Tournai réussit à maintenir et même à consolider la prospérité du siècle précédent grâce aux données économiques et religieuses dont nous avons parlé. Mais, en ce XIII^e siècle, et de façon plus déterminante encore, les carrières de Tournai vont conférer une réelle individualité à tout un groupe d'architecture, à telle enseigne qu'on peut réellement parler, non plus d'un groupe scaldien, mais d'une école tournaisienne d'architecture.

Aire géographique d'expansion. Les pierres des carrières tournaisiennes vont descendre la voie fluviale aisée qu'est l'Escaut. Nous verrons ainsi s'élever les édifices les plus accomplis de cette école à Notre-Dame de Pamele d'Audenarde et à Saint-Nicolas de Gand. Nous retrouverons sa présence à Notre-Dame de Bruges et jusqu'à Aardenburg, en Flandre Zélandaise. Dans l'architecture de brique de la Flandre maritime, les pièces de structure nécessitant la solidité de la pierre proviennent des carrières tournaisiennes où elles ont été façonnées. C'est ainsi que les édifices typiques du plat pays, telles les églises de Damme et de Lissewege, l'abbaye de Coxyde, les caves à piliers de Bruges et tant d'autres exemples encore, sont marqués du sceau tournaisien.
Cette influence tournaisienne rayonne légèrement vers l'ouest en terre française. Tournai d'ailleurs, répétons-le, appartenait au domaine royal.

Monuments. À Tournai même, au XIII^e siècle, les églises paroissiales se renouvellent en beauté dans un style plus léger et plus lumineux. Saint-Brice transforme les deux travées de son chœur-halle et les couvre de croisées d'ogives. Saint-Nicolas, la façade de Saint-Quentin, l'admirable nef de Saint-Jacques, Sainte-Madeleine, sont réédifiés selon des principes nouveaux de caractère nettement local.
Le beffroi de Tournai a une histoire assez complexe. Le premier beffroi fut édifié peu après 1188, à l'occasion de la charte accordée par Philippe-Auguste. La masse primitive fut ensuite remaniée et cantonnée de quatre fortes

TOURNAI. BEFFROI. *XIII^e siècle. Cette formule de tour cantonnée de tourelles cylindriques sera reprise par la suite à Tournai et dans le groupe hennuyer (Photo A.C.L.).*

tourelles octogonales; sur cette assise solide, on édifia la partie haute percée des énormes ouïes du carillon, elle aussi pourvue de tourelles. Ces transformations de 1294 ont donné au beffroi sa silhouette définitive, quelque peu altérée dans la suite, puis desséchée par la restauration trop radicale du XIX^e^ siècle. Cette formule de la masse quadrangulaire, complétée par des tourelles d'angles, sera en faveur auprès des constructeurs de tours du groupe hennuyer, à la fin de l'époque gothique.

Chronologie. L'architecture tournaisienne se développe et rayonne durant tout le XIII^e^ siècle. La chapelle particulière de l'évêque Étienne, construite en 1198, et fortement imprégnée d'influences soissonnaises, ne présente pas encore, sauf pour ses fenêtres en triplet, les particularités qui vont définir l'architecture tournaisienne du XIII^e^ siècle et assurer son développement, à la même époque, dans tout le bassin de l'Escaut.
Cette architecture, qui sera si vivante et si typique au XIII^e^ siècle, ne survit que misérablement dans la suite. Le chœur de Saint-Jacques à Tournai, bâti en 1368, adopte des formules gothiques internationales, sans accent de terroir. Il sera imité lourdement à Saint-Pierre de Lessines. On bâtit peu dans le Tournaisis durant les XIV^e^ et XV^e^ siècles. Signalons toutefois les églises de Pecq, d'Évregnies et de Saint-Léger, qui, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, maintiendront les traditions du gothique tournaisien.

Caractéristiques de l'architecture gothique tournaisienne.

Plan. Malgré la vogue généralisée à l'époque gothique du chevet polygonal, le chevet plat du Laonnois et du Soissonnais demeure en faveur (Saint-Jacques et Sainte-Madeleine à Tournai).

Structure. Le fût cylindrique reçoit un chapiteau dont les crochets ressemblent à des bourgeons gonflés de sève, qui enserrent fermement dans leur forme tendue le prochain éclatement du feuillage. Selon l'ampleur de la construction, la corbeille du chapiteau est ornée d'une ou de deux rangées de crochets. Des piles quadrilobées ponctuent la croisée du transept pour recevoir la tour centrale, fréquente dans le bassin scaldien. La structure se veut légère et le berceau lambrissé remplace souvent la voûte de pierre. Ceci permet un rythme rapide et continu des fenêtres hautes avec mur dédoublé formant coursière extérieure, selon l'exemple de la cathédrale romane de Tournai et des églises anglo-normandes. S'il y a un triforium, celui-ci présente presque toujours la particularité d'une alternance de simples colonnettes et de colonnettes jumelées où chacun des fûts est séparé par un méplat. Les baies en doublet et en triplet sont fréquentes. La coursière extérieure peut se présenter en rythme continu d'arcades (Saint-Nicolas et Saint-Jacques à Tournai) ou en groupes ternaires (chœur de Notre-Dame de Pamele à Audenarde). Parfois, elle est constituée par un grand arc par travée dégageant les fenêtres hautes (nef de Notre-Dame de Pamele à Audenarde). Les façades des nefs ou des croisillons sont flanquées de tourelles d'escalier et celles-ci présentent parfois un jeu de registres superposés d'arcatures aveugles.

Décor. Le décor se réduit à ces éléments architectoniques et la beauté réside surtout dans la qualité des proportions. En fait, l'architecture gothique tournaisienne est la première chez nous à accuser sa personnalité. Souvenons-nous qu'au XII^e^ siècle, avec le chantier de sa prestigieuse cathédrale romane, Tournai avait brillé d'un pur éclat. Il lui en restait une tradition artistique des plus vivaces, entretenue au sein des importants gisements et ateliers de la pierre. Ceux-ci ont créé des types de bases, de fûts, de chapiteaux, de moulures, en fait tout un répertoire de formes qui s'imposera à tout le bassin de l'Escaut et contribuera efficacement à la constitution d'un groupe architectural homogène.

TOURNAI. ÉGLISE SAINT-JACQUES. *Exemplaire accompli d'architecture tournaisienne du XIII^e siècle, avec ses dispositions extérieures bien typiques: fenêtres en triplet, coursière continue à hauteur du clair-étage, tourelles d'angle (Photo A.C.L.).*

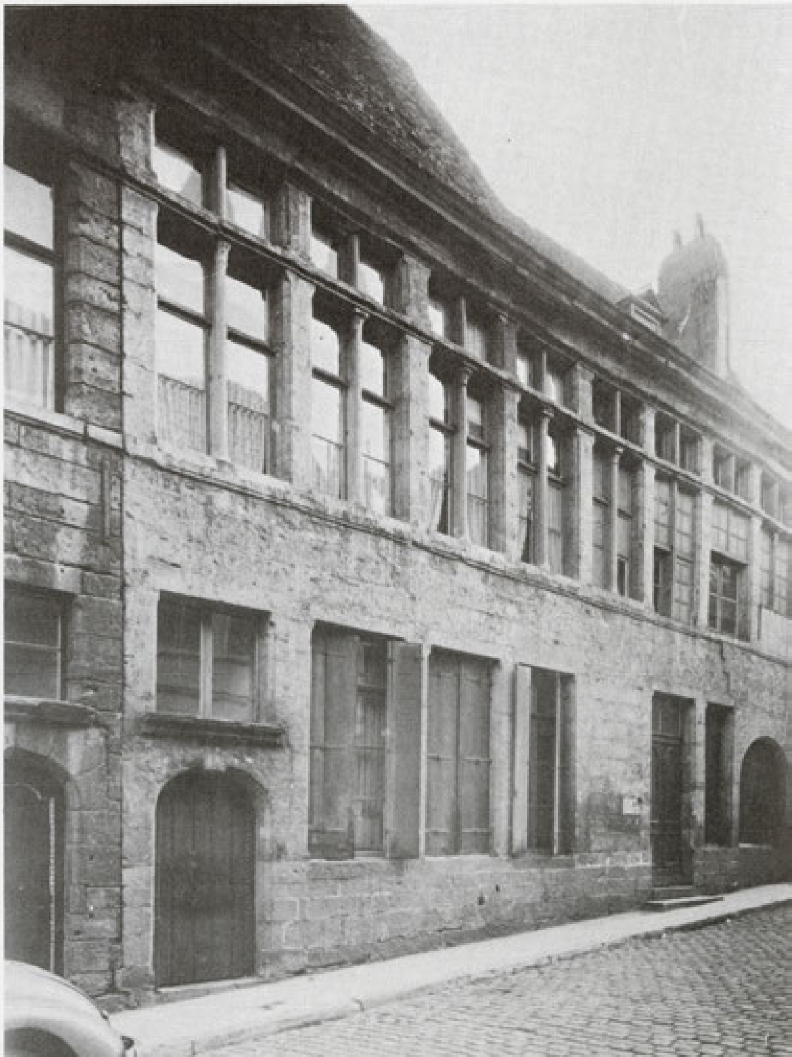
TOURNAI. ÉGLISE SAINT-JACQUES. *Le plus bel intérieur parmi ceux des églises paroissiales de Tournai. La nef (XIII^e siècle) est de style typiquement tournaisien, issu des carrières locales: colonnes rondes avec chapiteaux à crochets, triforium avec alternance de la simple et double colonnette, clair-étage continu, voûte en berceau lambrissé sur la nef. Le chœur (XIV^e siècle) très lumineux, voûté d'ogives, est moins individualisé (Photo A.C.L.).*

L'architecture tournaisienne détermine les données essentielles de l'hôtel de ville d'Alost qui, avec ses façades flanquées de tourelles sera, au XIII^e siècle, le prototype de l'impressionnante lancée des hôtels de ville de type brabançon (Bruxelles, Louvain), qui vont eux-mêmes essaimer vers la Flandre (Audenarde, Bruges, Damme), vers les pays germaniques jusqu'à Munich, et vers la France (Noyon, Saint-Quentin, Compiègne).
L'architecture privée gothique dont les maisons de la rue des Jésuites à Tournai (vers 1300) offrent des façades de caractère bien local, perdra rapidement son individualité, supplantée par l'architecture des maisons flamandes et brabançonnes.

Le chœur de la cathédrale de Tournai. Mais, à Tournai même, il va se passer une chose extraordinaire à bien des égards. Alors que l'architecture tournaisienne du XIII^e siècle rayonne magnifiquement, l'évêque Walter de Marvis songe à réédifier le chœur de la cathédrale dans une note, bien sûr différente des parties romanes, mais aussi totalement indépendante du style local. Connaissant les chantiers des grandes cathédrales françaises, il fait appel à un maître d'œuvre d'avant-garde, resté inconnu. Les travaux, menés rapidement, s'étendent de 1243 à 1255, et l'on voit s'élever une construction lumineuse, d'une extraordinaire hardiesse, une immense ossature de pierre, svelte et nerveuse, fermée par de larges et hautes verrières. C'est une véritable cage de verre. Au chevet, les pans de la collerette des chapelles se déploient comme les panneaux d'un immense paravent de vitraux. Imité à la fois de Soissons, d'Amiens, de Cambrai, et surtout de la nef de Saint-Denis, le chœur de Tournai va au-delà, sinon par la pureté des lignes, du moins par certaines audaces techniques, voire par certaines témérités folles. Indiscutablement, c'est une œuvre à la pointe du progrès, qui s'inscrit dans la filiation des grandes cathédrales françaises. Hélas! les piliers latéraux qui, à l'origine, étaient identiques à ceux du chevet, ont dû être renforcés au XIV^e siècle. La témérité avait frisé l'inconscience.
L'échelle démesurée et la technique par trop acrobatique d'une telle construction ne pouvait guère avoir de répercussion sur d'autres monuments. Toutefois, on peut relever de-ci de-là, en Flandre, certains détails touchés par le chœur tournaisien, par exemple à la cathédrale d'Ypres où l'influence de l'ancienne cathédrale de Cambrai se manifeste également.

Simon BRIGODE

TOURNAI. MAISONS, RUE DES JÉSUITES. *Les maisons romanes de Tournai (voir planche du tome I, p. 96) offrent un exemple de ce qu'était l'architecture privée de la fin du XII^e siècle à Tournai. Ici, dans ces façades édifiées vers 1300, l'évolution vers de larges percements se manifeste nettement (Photo J. Messiaen).*



TOURNAI. CATHÉDRALE NOTRE-DAME. CHŒUR. *Echappant aux contingences de l'architecture locale, le chœur de Tournai (1243-v. 1255) est une œuvre essentiellement française s'inscrivant dans la filiation des grandes cathédrales. Ossature de pierre, nerveuse, vertigineuse ; véritable cage de verre. (Voir plan p. 365) (Photo A.C.L.).*

NOTE DE L'AUTEUR

Nous renvoyons au tome suivant pour l'examen des édifices du Hainaut influencés par l'école brabançonne (Sainte-Waudru et l'hôtel de ville de Mons, etc.) ainsi que pour l'étude du groupe typiquement hennuyer des XV^e et XVI^e siècles.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Nous nous en tenons aux ouvrages généraux, ceux-ci, et surtout les plus récents, renvoyant à une bibliographie détaillée.

ARCHITECTURE ROMANE

R. LEMAIRE, *Les origines du style gothique en Brabant*. T. I, *L'architecture romane*, Bruxelles, 1905, S. LEURS, *Les origines du style gothique en Brabant*. T. II, *L'architecture romane*, Bruxelles, 1921. S. BRIGODE, *Les églises romanes de Belgique*, 3e éd., Bruxelles, 1944. P. ROLLAND, *L'architecture et la sculpture romanes*, dans *'L'art en Belgique'* publié sous la direction de P. Fierens, 2e éd. Bruxelles, 1947. H.E. KUBACH, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VII, 1953, 113-136. IDEM, *Die spätromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Das Münster*, VII, 1954, 205-216. L.F. GENICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle*, T.I., *Architecture et société*, Louvain, 1972.

ARCHITECTURE GOTHIQUE

P. CLEMEN et C. GURLITT, *Die Klosterbauten des Cistercienser in Belgien*, Berlin, 1916. R.-M. LEMAIRE, *Les origines du style gothique en Brabant*, T. III, *La formation du style gothique*, Bruxelles, 1948. S. BRIGODE, *Les églises gothiques de Belgique*, 2e éd., Bruxelles, 1947. P. ROLLAND, *L'architecture et la sculpture gothiques*, dans *'L'art en Belgique'* publié sous la direction de P. Fierens, 2e éd., Bruxelles, 1947.

ARCHITECTURE ROMANE ET GOTHIQUE

R.-M. LEMAIRE, *L'architecture romane et gothique*, dans *'L'art en Belgique'* publié sous la direction de P. Fierens, 3e éd., Bruxelles, 1957. S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique*, T. I, *Des origines au XVe siècle*. Bruxelles, 1950. IDEM, *Courants architecturaux et monuments du Hainaut*, dans les *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, XIV, 1965, 165-214 + XXXI Pl. commentées. J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971.
Dictionnaire des églises de Belgique-Luxembourg, dans la série des *Dictionnaires des églises de...* Ed. Robert Laffont, Paris, 1970.
Collection: *Le Patrimoine monumental de la Belgique*, Ed. Soledi, Liège. I - *Arrondissement de Louvain*, 1971. II - *Arrondissement de Nivelles*, 1973. III - *Ville de Liège*, 1974. IV - *Arrondissement de Mons*, 1975. V^1 et V^2 - *Arrondissement de Namur*, 1976.
Albums à consulter pour leur remarquable illustration: *La Belgique romane*, Ed. Vokaer, Bruxelles, 1969. *La Belgique gothique*, Ed. Vokaer, Bruxelles, 1971. *Les Châteaux de Belgique*, Ed. Vokaer, Bruxelles, 1976. Ce dernier ouvrage contient une excellente préface de L.-F. Genicot.

La peinture murale

Le cycle de la cathédrale. En Belgique, c'est la cathédrale de Tournai qui possède l'ensemble le plus important de peintures murales romanes. Elles ornent l'immense transept et une chapelle haute. Les personnages sacrés dont elles retracent la légende poétique sont familiers dans l'iconographie usitée en France : les saintes Marguerite et Catherine d'Alexandrie, les saints Michel et Gabriel. Les peintures de sainte Marguerite, découvertes en 1885 dans le bras septentrional du transept, forment, ainsi qu'Emile Mâle l'a souligné jadis, l'ensemble le plus remarquable du genre dans le Nord de l'ancienne France. En 1943, dans une salle quasi ignorée, d'autres peintures murales romanes, non moins dignes d'intérêt, furent encore remises au jour.

Sur la vaste paroi à laquelle l'autel de sainte Marguerite était adossé s'étagent, en sept registres rectangulaires superposés et encadrés chacun d'une bordure perlée, les épisodes principaux de la *Légende de la fille de Théodose*, prêtre des Gentils, dont les sujets nous sont révélés par la *Légende Dorée*.

'La composition est claire, l'ordonnance déjà remarquable dans sa noblesse simple. L'importance de cette œuvre égale presque en peinture celle des Fonts de Saint-Barthélemy, en sculpture; nous y trouvons les mêmes tendances au grand style; l'intérêt se concentre dans les personnages; les accessoires sont exclus'. Tel fut le jugement porté en 1905, par Fierens-Gevaert, sur une œuvre qui force l'admiration.

Le dessin ne manque pas de souplesse, et les draperies aux plis calligraphiques conviennent à merveille au style mural. Enfin, on relèvera dans plusieurs des scènes représentées, d'une part la double figuration du personnage principal, d'autre part le rendu déjà assez fidèle du nu.

Vers 1865, au-dessus de l'autel de l'autre bras de transept, on avait déjà dégagé du badigeon qui la recouvrait une peinture murale représentant la *Jérusalem Céleste*. Un décor d'architecture encadre un groupe d'anges nimbés, à l'avant desquels se dressent les archanges ailés Michel et Gabriel, vêtus de riches tuniques bleues, à larges manches, que rehaussent des orfrois jaunes agrémentés de cabochons et de perles. Le type byzantinisé des archanges de Tournai évoque l'ange d'une peinture murale (XIII^{e} s.?) de l'ancienne abbatiale de Grottaferata, près de Rome.

Apparentée notamment à une illustration d'un manuscrit latin de la seconde moitié du XII^{e} siècle, conservé à Berlin, la *Jérusalem Céleste* ne nous paraît guère plus tardive que la *Légende de sainte Marguerite*. Les caractères stylistiques de la première, plus évoluée peut-être, sont aussi romans que ceux de la seconde.

Voisines de la *Légende de sainte Marguerite*, d'autres peintures murales contemporaines usent du même fond bleu, du même style et de la même technique. C'est, par exemple, un saint Ambroise, nimbé et mitré de la même manière que le saint Augustin de Saint-Jacques des Guérets.

La décoration de la chapelle Sainte-Catherine comporte une belle *Crucifixion*, qui servait de 'retable' à un autel, onze croix de consécration, réparties sur les quatre murs de la salle, et la *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie* qui, dans un registre et sur les trois parois verticales, se développe sur fond clair.

Sur un fond crème qui la met en valeur, la *Crucifixion* rassemble symétriquement autour du divin Crucifié les figurations expressives de la Vierge et de saint Jean et les personnifications habituelles de l'Église et de la Synagogue, du Soleil et de la Lune.

Au point de vue iconographique, on rapproche le beau Christ de Christs figurant sur des peintures murales rhénanes et italiennes. Interviennent également dans la comparaison le Christ d'une verrière (XII^e s.) de la cathédrale de Poitiers et ceux de miniatures et émaux mosans de la seconde moitié du XII^e siècle.

Le voile-capuchon et le livre de la Vierge se voient aussi dans des miniatures et sur des émaux mosans de la seconde moitié du XII^e siècle.

La *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie,* dont les divers épisodes sont déterminés à l'aide de la *Légende Dorée,* s'est en partie estompée. Le premier tableau, qui se situe audessus de la porte d'entrée de la chapelle, sur l'obturation intérieure d'une ancienne fenêtre de la tribune, montre Catherine confondant un philosophe en présence de l'empereur Maxime ou Maxence. La tête ceinte d'une couronne plate, le tyran est assis sur un trône et, comme le roi d'un médaillon de la châsse de Saint-Héribert à Deutz, tient un sceptre terminé en forme de fleur de lis; à l'époque romane, ce motif lilial, qui couronne déjà les sceptres figurant sur des sceaux carolingiens, n'est pas particulier à l'iconographie française. Derrière un autel quadrangulaire en maçonnerie, dont on retrouve la forme générale dans deux miniatures mosanes du XII^e siècle conservées à Liège et à Londres, s'agite le philosophe, drapé dans un manteau dont un pan est rejeté sur la tête, comme pour l'un des deux personnages de la *Vision d'Ézéchiel,* au chevet de la chapelle castrale des comtes de Hainaut à Mons. Deux figures isolées, un *Porteur de bélier* à l'antique et un *Sacrificateur*, flanquent cette composition animée : ils représentent la Loi nouvelle et la Loi ancienne, que Catherine combat.

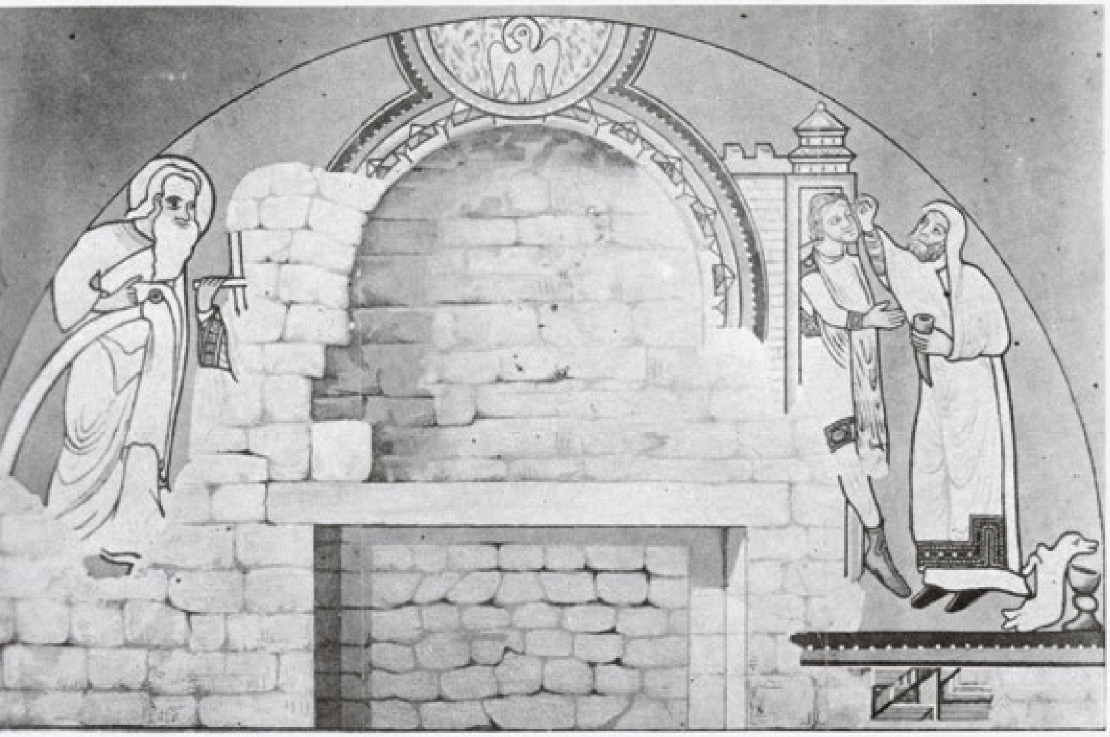
Il ne nous semble pas qu'il faille attribuer à une même main les peintures de la chapelle Sainte-Catherine. Ne fût-ce que par la technique, la *Crucifixion* n'est pas du maître de la *Légende de sainte Marguerite*. Elle n'est pourtant pas l'œuvre d'un artiste supérieur, ni par le dessin ni par la recherche du style. La tête pathétique du Christ de cette Crucifixion est toutefois étonnante.

Par leur style proche des peintures murales françaises de l'époque romane, par la technique et la gamme des couleurs, par le jeu des plis aux ovales caractéristiques qui relève encore de l'émaillerie, par maints détails des costumes et des chevelures, enfin par les motifs décoratifs, les peintures murales de la chapelle Sainte-Catherine pourraient être datées, comme celles du bras nord du transept, de la seconde moitié du XII^e siècle.

Mais la douleur qu'exprime profondément le visage du Christ servira notamment de critère à ceux qui, comme feu Jacques Lavalleye, seront tentés d'attribuer au XIII^e siècle la *Crucifixion* de Tournai. Nous ferons, en effet, remarquer que, parmi d'autres exemples du XIII^e siècle, la tête d'un Christ en croix de l'école italienne des Berlinghieri (vers 1240), dont l'écriture est encore 'calligraphique et byzantine', offre des ressemblances frappantes avec celle du Christ de Tournai. Toutefois, si, dans la peinture italienne du XIII^e siècle, le Christ de douleur se substitua au Christ de gloire, il avait déjà, dans l'art mosan, en 1181, retenu l'attention du génial orfèvre Nicolas de Verdun. Plus significative est la remarque du Comte J. de Borchgrave d'Altena : tout en relevant l'existence d'éléments archaïques, comme la silhouette du Christ, de la Vierge et de saint Jean, le spécialiste voit dans l'allure générale de la Synagogue si souplement drapée un indice de datation qui reporterait la *Crucifixion* au début du XIII^e siècle.

La chronologie des peintures de la cathédrale de Tournai est évidemment liée à celle de l'architecture, réétudiée, après Paul Rolland, par le Frère Mémoire-Marie dont nous sommes tenté d'adopter la théorie.

Il en résulte que les dates avancées par Paul Rolland pour les peintures murales de Tournai devraient être rajeunies, encore que le regretté archéologue tournaisien ait hésité, en ce qui concerne les peintures du transept, entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle. Pour les peintures du bras nord du transept,



LA VISION D'ÉZÉCHIEL ET LA VEUVE DE SAREPTA. *Mons, ancienne chapelle du château des comtes de Hainaut. Époque romane (d'après un relevé de ces peintures aujourd'hui disparues).*

L.Cloquet penchait pour l'extrême fin du XII^e siècle, sinon pour les premières années du XIII^e, et J. Warichez, pour le premier quart du XIII^e.

Les peintures de la cathédrale de Tournai seraient donc, grosso modo, contemporaines du 'Maître G.' qu'Étienne, évêque de Tournai, recommanda entre 1191 et 1203 à l'abbé de Saint-Bavon à Gand. Et nous pensons qu'il n'est pas trop hasardeux de supposer que cet artiste tournaisien soit l'auteur des peintures murales gantoises du pignon oriental du réfectoire (XII^e siècle) de l'abbaye en ruine de Saint-Bavon.

Hiératiques, imposants et sévères, les quatre grands figurants des peintures murales de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon évoquent des types établis par l'art chrétien primitif. Ne semblent-ils pas sortis de mosaïques ravennates? La ferme exécution, le jeu expressif des mains et les physionomies d'un dessin correct, le rendu intéressant des étoffes, les bonnes proportions, font honneur au peintre inconnu qui brossa ces solides figures dans une technique proche de celle des miniatures exécutées à la gouache. Comparées aux peintures murales contemporaines du transept de la cathédrale de Tournai, celles de Gand sont nettement marquées par le style italo-byzantin.

La chapelle du château comtal à Mons. A Mons, la chapelle de l'ancien château des Comtes de Hainaut est une construction romane remaniée. Vers 1870, y furent découvertes des peintures murales dont nous ne possédons plus que les relevés et une photographie. Pendant la Première Guerre mondiale, elles disparurent presque complètement. On peut les dater du XII^e siècle, époque de la construction de la chapelle.

Sur le mur de chevet, dans un panneau cintré, deux scènes flanquaient une ancienne fenêtre

(obturée) en plein cintre, à arc largement souligné de peintures décoratives et que sommait une colombe nimbée. Elles représentaient deux préfigures de la Crucifixion familières aux artistes mosans du XII[e] siècle: la *Vision d'Ézéchiel* et la *Rencontre du prophète Élie et de la veuve de Sarepta*.

Dans la vision d'Ézéchiel, thème qu'illustrent des émaux mosans du XII[e] siècle, un homme marque du Tau sauveur un Juif placé dans l'embrasure d'une porte. Le premier personnage tient, dans une main, une corne remplie de sang et, dans l'autre, un stylet; le second, qui avance la main droite, est vêtu à la carolingienne, comme il résulte notamment de comparaisons avec une miniature de la Bible de Charles le Chauve et l'ivoire de l'*Entrevue d'Abner et de Joab* au Musée du Louvre. L'agneau et le calice de forme romane qui se voient derrière le personnage à la corne sont aussi les accessoires obligés d'une scène du même cycle iconographique: l'Hébreu marquant sa maison d'un Tau avant la fuite en Egypte. Enfin, on sait qu'Elie et la veuve de Sarepta figurent dans des miniatures et sur des émaux mosans.

Situées en dehors du bassin mosan, les peintures murales du château comtal de Mons aident à établir que les deux groupes de peintures murales, scaldiennes et mosanes, relevant de cadres géographiques et historiques distincts, sont unis par des caractères stylistiques. Leur parenté de style et de technique avec les peintures scaldiennes encore conservées (Tournai et Gand), les seules qui, en Belgique, fournissent des données comparatives certaines, est établie. Par ailleurs, la thématique employée à Mons appelle des commentaires avec l'iconographie mosane dont le symbolisme typologique, propagé par l'abbé Wibald de Stavelot, est l'une des caractéristiques. Il n'y a en cela rien qui puisse surprendre, si nous rappelons ici le rôle propagateur exercé, aux XII[e] et XIII[e] siècles, par les fameuses orfèvreries mosanes en Hainaut.

Technique et influences. Pour autant qu'une documentation, malheureusement fragmentaire, nous donne la possibilité d'en juger, la peinture murale devait présenter en pays mosan et en pays scaldien une unité assez grande, que justifient en particulier la technique proprement dite employée, les pénétrations réciproques qui ont dû se faire des rives de la Meuse aux rives de l'Escaut et, surtout, mais avec des dominantes dans le temps et dans l'espace, le même jeu des influences prépondérantes: byzantine ou italo-byzantine, française (Bourgogne, Ouest) ou anglo-normande.

Les peintures romanes de France offrent plus d'un point de comparaison avec celles des régions de l'Escaut. C'est ainsi que, pour le XII[e] siècle, on y relève: la même palette terreuse, les ombres verdâtres et les encadrements faits d'une bande rouge et d'une bande jaune, chargées de points blancs qui chevauchent sur l'une et l'autre teinte; un 'graphisme' comparable des figures et des motifs ornementaux; un semblable répertoire de formes systématisées par l'impératif du plissement géométrique des draperies; enfin, des thèmes iconographiques puisés à des sources identiques. Mais il y a plus en ce qui concerne les peintures murales tournaisiennes à l'esthétique vigoureuse des visages et à l'animation pondérée: celles du transept de la cathédrale pourraient être intégrées dans l'aire d'expansion — où Tournai a historiquement sa place marquée — du groupe à fond bleu de peintures bourguignonnes, dont le style rayonna dans toute la partie Est de la France et qui, plus étroitement que celles de l'Ouest français, se réclament de la tradition byzantine.

D'autre part, dans le même monument, celles de la chapelle Sainte-Catherine, découvertes il y a quelque trente ans, relèvent, au point de vue technique, du groupe de peintures romanes de l'Ouest de la France. Elles n'offrent pas une parcelle de bleu, mais bien des ocres jaune et rouge, du blanc et des bruns, obtenus en combinant les ocres et les blancs avec le noir de fumée; comme à Gand, on y trouve des chairs ombrées de vert et les fonds sont clairs.

Tournai réunit ainsi les deux courants princi-

paux qui, à l'époque romane, partagent la peinture murale de France : le courant de la Bourgogne clunisienne (à fonds bleus) et le courant de l'Ouest (à fonds clairs). Le premier, qui détient la suprématie numérique en œuvres conservées, atteignit Gand et Mons, dans les anciens Pays-Bas et, empruntant la Meuse pour suivre un second embranchement, Hastière-par-delà et, selon toute vraisemblance, Liège. Il était animé par les nombreux voyages vers Rome qu'entreprirent les chefs religieux tournaisiens et liégeois. C'est lui qui semble avoir le plus marqué dans les régions de l'Escaut et de la Meuse.

Le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle alimentait le courant Ouest, attesté à Tournai. Sur cette voie fameuse, l'évêque Étienne (1192-1203), le protecteur du Maître G. cité plus haut, avait des contacts d'ordre intellectuel et artistique. C'est vraisemblablement sous son épiscopat que l'orfèvre lotharingien Nicolas de Verdun reçut la commande d'une châsse terminée en 1205 et, aujourd'hui encore, conservée au Trésor de la cathédrale de Tournai. Signalons aussi que les peintures murales tournaisiennes et gantoises, qui nous paraissent dater de la fin de la période romane, sont contemporaines de ce prélat qui fut l'ami de Suger de Saint-Denis, ce célèbre abbé dont on connaît les rapports avec les artistes mosans.

Teintée de byzantinisme dans la *Jérusalem céleste*, la tendance 'à la française' n'est pas la seule présente à Tournai. En effet, la figure représentant la Synagogue dans la *Crucifixion* de la chapelle Sainte-Catherine nous engage à ne pas porter exclusivement nos recherches chez notre voisine du Sud : de nouveaux indices déterminés ressortissent à des œuvres relevant de l'art anglo-normand.

La *Synagogue* de Tournai, maniérée par un hanchement caractéristique, appelle d'évidentes comparaisons avec certaines des plus anciennes miniatures anglaises de la fameuse Bible de Winchester, commencée vers 1160 et terminée vraisemblablement à la fin du XII^{e} siècle. Notre rapprochement ne serait que curieux si d'autres témoins, indubitablement directs ceux-ci, n'établissaient l'existence de rapports artistiques entre Tournai et l'Angleterre à l'époque romane; ce sont notamment les fonts baptismaux sculptés et les dalles funéraires en pierre de Tournai qui passent la Manche et que la gilde marchande tournaisienne, affiliée à la Hanse de Londres, envoie par exemple à Winchester. De surcroît, nous savons que les architectures romanes anglo-normande et tournaisienne présentent des traits communs.

Sans qu'il soit besoin de faire état de témoignages d'ordre historique, il est aisé d'admettre que de semblables relations en matière d'architecture et de sculpture n'ont pas été sans influer sur la peinture murale à Tournai. Les miniatures dont nous avons fait état et des peintures murales également anglaises, comme le *Saint-Paul à Mélite* de la cathédrale de Canterbury, en fournissent une preuve.

Les miniatures de la Bible de Winchester furent exécutées sous l'épiscopat de Henry de Blois. Le nom de l'évêque de Winchester, comme ceux de l'abbé Suger de Saint-Denis et Wibald de Stavelot, nous rappellent les commandes que les mécènes éclairés de l'époque romane confièrent aux orfèvres mosans dont les mérites techniques et esthétiques s'étaient souverainement affirmés dans les anciens Pays-Bas, en Hainaut notamment, mais également en Allemagne, en Autriche, en Pologne et en France (Bourgogne, Champagne et le bassin de la Loire).

Ainsi, dans nos anciennes provinces, les relations humaines et artistiques n'étaient pas uniquement orientées du sud au nord par la Meuse et par l'Escaut; elles étaient également guidées de l'est à l'ouest par la Sambre et la chaussée Brunehaut.

Mieux encore que les rapports artistiques mosano-scaldiens, fortement conditionnés par l'activité novatrice des chantiers et des ateliers mosans de l'époque préromane et romane, les contacts directs avec la France et avec l'Italie, deux pays riches en grands ensembles picturaux, expliquent des tendances alors générales en Europe occidentale.

L'influence byzantine ou italo-byzantine s'affirme aux XI^e-XII^e siècles, tant dans les régions de l'Escaut que dans celles de la Meuse. Quant à l'influence française, nuancée mais plus spécialement bourguignonne, nous la trouvons agissante dans les mêmes aires géographiques.

Les bases de la peinture murale romane des régions de l'Escaut et de la Meuse ne sont pas seulement constituées par l'apport français et l'apport purement oriental, transmis soit directement comme le premier, soit par l'entremise de l'Italie. Sans qu'on puisse l'évaluer avec quelque exactitude, il faut tenir compte aussi de l'héritage carolingien.

Dans les régions de l'Escaut, à la cathédrale de Tournai notamment, la peinture murale atteste encore des survivances préromanes. Relevons, à cet effet, le très royal *Agnus Dei* d'une rosace de consécration de la chapelle Sainte-Catherine et, plus nettement d'allure carolingienne, le *Buste d'homme en chlamyde* – esquisse prestement enlevée en noir sur blanc – qui orne la chapelle haute du petit narthex nord.

Toujours à la cathédrale de Tournai, le *Porteur de bélier* évoque, par-delà des intermédiaires alexandrins, un beau modèle antique d'Hermès Criophore. Constatons à ce propos qu'il n'est pas douteux que la peinture murale préromane et romane du pays mosan témoigna de la même source d'inspiration remontant à l'Antiquité classique.

L'étude de la peinture murale préromane et romane éclaire, comme celle de la miniature, les origines de la peinture de notre pays. C'est son plus précieux mérite. Il en est encore un autre, d'ordre plus général : contribuer à la connaissance toujours plus complète de l'art qui y a merveilleusement fleuri en un temps où certaines de nos régions étaient des pôles de l'Occident.

Une école tournaisienne. Du XIII^e siècle, Tournai a conservé des peintures murales dans le chœur de sa cathédrale, édifiée de 1243 à 1255. Chacun des six écoinçons de la chapel-

LE PORTEUR DE BÉLIER. *Tournai, cathédrale, chapelle Sainte-Catherine. Époque romane (Photo A.C.L.).*

L'ENTRÉE DU CHRIST À JÉRUSALEM. *Tournai, église Saint-Quentin. Fin du XIVᵉ siècle (Photo A.C.L.).*

le du Saint-Sacrement présente, sur fond rouge, une figure d'ange en tunique verte avec semis de fleurs de lis d'or, à nimbe d'or, aux ailes mi-partie blanche et mi-partie dorée, et qui tient un phylactère à inscription latine rappelant un mystère de la Semaine sainte.

L'unité assez grande de la peinture murale dans les provinces qui forment aujourd'hui la Belgique reste un fait avéré au XIIIᵉ siècle. Elle n'est plus seulement justifiée par la technique proprement dite employée (la détrempe), mais l'ancien jeu des influences prépondérantes — italo-byzantine, française et anglo-normande — se réduit, comme on devait s'y attendre, à l'impératif des modes françaises.

Au XIVᵉ siècle, Tournai, comme Gand, demeure l'un des deux centres principaux du bassin scaldien. De cette époque, Gand avait pu conserver des ensembles remarquables de peintures murales, tandis que Tournai ne peut plus faire état que des peintures murales des églises Saint-Quentin, Saint-Brice et Saint-Jacques et, peut-être aussi, de celles du couvent des Sœurs-Noires, découvertes durant la Seconde Guerre mondiale, mais détruites peu après leur mise au jour. Ces dernières paraissaient représenter *Saint François prêchant aux animaux* et pouvaient dater du XIVᵉ ou du XVᵉ siècle.

L'influence franciscaine sur l'art tournaisien des XIVᵉ et XVᵉ siècles, également attestée dans la sculpture et dans la tapisserie, s'affirme dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, peinture murale de la fin du XIVᵉ siècle découverte en 1940, dans le bras gauche du transept de l'église Saint-Quentin à Tournai. Cette œuvre, de même que l'*Annonciation* (1406-1407) de l'église Saint-Brice, dans la même ville, a été déposée en mai-juin 1941, par les laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. On trouvera actuellement ces peintures murales au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai.

A califourchon sur un âne blanc au harnachement bistre, le Christ, nimbé du disque crucifère, vêtu de gris et bénissant de la main droite, s'avance vers la gauche, en direction d'une porte brun-clair coiffée de tourelles, d'où sort un groupe compact de Juifs aux chapeaux bizarres. Trois apôtres, nimbés et munis de livres vert d'eau ou vert foncé, le suivent; ils

portent des vêtements aux tonalités vertes, roses, jaunes et grises, et leurs cheveux sont blonds ou gris. Le chemin par où passent le Maître et ses disciples est bordé de trois arbres, dans l'un desquels niche un petit personnage qui laisse tomber la hachette qui lui a servi à couper des rameaux.

Paul Rolland a comparé la peinture de Saint-Quentin à une fresque de Giotto sur le même thème et qui orne la chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue. Les deux compositions, quoique inversées, offrent des similitudes, mais la disposition générale des éléments dans l'œuvre de Giotto est bien plus ancienne. Ne la retrouve-t-on pas déjà dans l'une des mosaïques de Daphni (fin XI[e] siècle) et, aussi, dans l'une des peintures murales françaises de l'église de Vic, qui datent du XII[e] siècle? Les artistes mosans — ivoiriers, émailleurs et miniaturistes — des XII[e] et XIII[e] siècles ont traité le même sujet.

Considérant l'exception que présenterait encore au XIV[e] siècle le sens du mouvement de la scène, on a vu dans la peinture de Saint-Quentin la 'copie brutale' d'un carton de tapisserie. La bénédiction de la main droite par le Christ paraît contredire cette hypothèse. Sur une miniature du 'Maître du Girard de Roussillon' (milieu XV[e] siècle), le Christ se dirige également vers la gauche.

Proche par la technique de la *Cène* contemporaine de la Biloke à Gand, la peinture de Saint-Quentin tire, pour une grande part, sa valeur artistique de son coloris frais – du moins l'était-il lors de la découverte – et de la belle monumentalité des figures principales. Des rapprochements stylistiques ou iconographiques pourront se faire entre la peinture de Saint-Quentin et tels personnages de la *Cène* de Gand ou de la tapisserie de l'*Apocalypse* d'Angers, tissée en 1378.

En l'église Saint-Brice à Tournai, l'*Annonciation* et les deux bustes d'anges adorateurs qui, à gauche et à droite, la surmontent, sont plus tardifs que l'*Entrée du Christ à Jérusalem*. Ils décoraient le chevet médian du chœur en triple halle de ladite église (chœur qui fut allongé en 1405-1406) et servirent de retable à un autel dédié à la Vierge. Un compte de 1406-1407 sollicite l'attribution de ces précieux vestiges de peinture à Robert Campin, maître tournaisien de la première moitié du XV[e] siècle, dont l'atelier fut fréquenté par Jean de Stoevere, Jacques Daret et Roger de le Pasture, flamandisé sous le nom de Roger van der Weyden après son installation à Bruxelles.

L'attitude de la Vierge qui se retourne vers l'ange ne constitue pas à cette date une innovation dans la disposition du sujet de l'*Annonciation*. En 1293, nous la trouvons dans une *Annonciation* d'Ilario da Viterbe, fresque de la chapelle dite la Portioncule dans l'église Sainte-Marie-des-Anges à Assise, et dans deux autres *Annonciations* italiennes peintes sur panneau, celle de Simone Martini (1333) au Musée des Offices à Florence et celle de l'une des scènes des volets d'un triptyque de Giovanni da Milano que conserve le Musée du Palais de Venise à Rome.

Les tympans des voûtes (1405) d'une des chapelles du chœur de l'église Saint-Jacques à Tournai sont décorés par un concert de vingt-quatre anges musiciens, groupés trois par trois, que nous situons à la même époque que l'*Annonciation* de l'église Saint-Brice. Ces peintures qui ont été très restaurées par Jules Helbig, furent exécutées sur le patron de Henry le peintre (Henry le Quien?), par le Tournaisien Piérart de la Vingne, aidé vraisemblablement par Loys le peintre, qui fut, en tout cas, chargé de peindre des croix de consécration. C'est à ces travaux de Piérart et de Henry que font penser les anges musiciens des voûtes de l'église Notre-Dame à Hal en Brabant (relevant jadis du comté de Hainaut).

Les peintures murales du chœur de l'église Saint-Jacques représentaient, suivant le parallélisme iconographique propre au moyen âge, les apôtres et, sur un gazon émaillé de fleurs, une série de prophètes qui portaient le costume des bourgeois de la fin du XIV[e] siècle ou de la première moitié du XV[e].

Les peintures murales tournaisiennes que nous venons de grouper, et pour certaines desquelles les auteurs sont connus, renforcent singulièrement la position de l'école tournaisienne du XV^{e} siècle.
Répétons-le encore : au XIV^{e} siècle, comme au XIII^{e}, dans la Belgique romane comme en Flandre, la peinture murale vécut surtout de formules françaises mais sut, à l'occasion, puiser aux sources italiennes d'inspiration franciscaine. Son style est nettement international, sans inclination spécifiquement scaldienne, brabançonne ou mosane.

Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Deux travaux classiques restent à consulter:

L. DOSVELD, *Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, t. XI (1873), pp. 327-345, pl.; P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, 1946.

On lira également une série de monographies dues à l'auteur de cette contribution:

J. PHILIPPE, *La peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Tournai*, Tournai, 1949. (Avec références bibliographiques); IDEM, *La peinture murale du XIII^{e} siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Courtrai*, Courtrai, 1953, pp. 576-577, 1 pl.; IDEM, *La peinture murale du XIV^{e} siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Gand*, Gand, 1956, pp. 349-354, 372, pl. 6; IDEM, *Peintures murales médiévales de Belgique*, grand calendrier en couleurs édité par la Banque de Bruxelles, 1973 (Une édition en langue anglaise: *Medieval Mural Paintings in Belgium;* une autre en néerlandais: *Middeleeuwse Muurschilderingen in België).*

FEUILLET DU DIPTYQUE, DIT DE SAINT NICAISE. *École de Tournai, vers 900. Tournai, cathédrale Notre-Dame, trésor. (Photo A.C.L.).*

La sculpture en Hainaut

Si l'importance d'une école peut se mesurer non seulement à la qualité et au nombre des œuvres produites mais aussi à sa longévité et à son rayonnement, on peut considérer que l'existence d'une école de sculpture en Hainaut au moyen âge est un fait et que cette école a été importante. Le nombre, la qualité et la diffusion des œuvres en témoignent encore malgré les innombrables destructions qui rendent malaisé, pour certaines époques tout au moins, tout essai d'une reconstitution détaillée de l'évolution stylistique et, par voie de conséquence, l'analyse fouillée et la définition des caractéristiques propres à cette école. Bien que celle-ci soit relativement peu étudiée, son importance n'est pas complètement mésestimée.

Un des premiers problèmes qui se pose à ce sujet est celui de l'appellation. Si la notion d'art mosan est satisfaisante, celle d'art scaldien, qu'on lui oppose traditionnellement, l'est beaucoup moins et, en ce qui concerne la sculpture, s'avère même inadéquate pour l'ensemble du moyen âge. En effet, s'il est indéniable que l'hinterland ganto-brugeois a longtemps dépendu de Tournai, il s'en distancie au cours du XV^{e} siècle et il est bien évident qu'à la même époque, le pays scaldien ne constitue plus une entité artistique. Qu'il suffise de penser à la sculpture anversoise. Si Tournai est indiscutablement l'épicentre artistique du Hainaut, l'appellation 'sculpture tournaisienne' est trop restrictive. La notion de sculpture hennuyère soulève aussi des réserves du fait que les œuvres encore conservées ne constituent pas toujours un ensemble essentiellement hennuyer au point de vue artistique. Il en résulte qu'il semble plus judicieux d'évoquer la sculpture en Hainaut tout en dépassant, le cas échéant, le cadre des limites actuelles de la province et tout en soulignant le rôle primordial de Tournai qui, tout naturellement, pourra influencer la production d'autres centres hennuyers comme ceux de Mons, d'Ath et de Soignies.

La configuration géographique du Hainaut, que se partagèrent plusieurs circonscriptions ecclésiastiques, la situation excentrique de Tournai expliquent certaines données de l'histoire de la sculpture en Hainaut. C'est ainsi que l'influence française, et plus précisément parisienne, y déterminera longtemps l'évolution artistique, et cela d'une manière plus sensible que dans les autres régions des anciens Pays-Bas méridionaux et que dans la principauté de Liège. La géographie et les limites de l'évêché de Liège expliquent aussi que, dans le bassin de la Sambre, des influences mosanes puissent se manifester. Enfin, l'extraordinaire épanouissement de Bruxelles en tant que centre artistique à la fin du moyen âge contribue au rayonnement de l'art brabançon en Hainaut où l'on peut déceler, par ailleurs, des influences picardes. Cependant, malgré ces influences, la production hennuyère conservera des traits spécifiques, prouvant l'existence d'une école hennuyère portant l'empreinte de Tournai.

Si, malgré la disparition d'un nombre considérable d'œuvres, on peut encore se rendre compte de l'importance et de l'intérêt de la production sculpturale hennuyère et surtout tournaisienne, de nombreux textes signalent des œuvres disparues, mais aussi l'existence de nombreux sculpteurs, spécialement à partir du XIII^{e} siècle. Rares cependant sont les œuvres pouvant être attribuées avec certitude à l'un d'eux.

Rares également sont les sculpteurs qui signèrent leurs œuvres. On ne peut guère citer que ce Lambertus de Tornaco qui signa des fonts baptismaux dont il ne subsiste plus que

des fragments à Mons. Quant au moine Savalo qui grava son nom sur un manche de couteau en ivoire trouvé à Tournai (Lille, Musée des Beaux-Arts), on ne sait s'il est Tournaisien et s'il s'identifie au moine miniaturiste œuvrant à l'abbaye de Saint-Amand vers 1160. Si ces œuvres ne sont pas révélatrices de ce qu'a pu être l'art de ces deux sculpteurs, la légende laisse libre cours à l'imagination pour rêver au fameux olifant qu'aurait offert à Roland le légendaire Balduin de Scanic dans lequel on a pu être tenté de voir un sculpteur tournaisien. L'importance de l'école tournaisienne dépasse le cadre géographique du Hainaut si l'on considère le rayonnement qu'elle a connu.

Pour le XII^e siècle, qu'il suffise de rappeler la remarquable diffusion des fonts baptismaux tournaisiens en Flandre (Gand, Termonde, Zedelghem), en Brabant (Nivelles), dans le nord de la France (Oise, Pas-de-Calais, Somme) et même en Angleterre (Lincoln, Southampton, Winchester). La rareté des œuvres conservées pour le XIII^e siècle explique que, pour cette époque, le rayonnement tournaisien ne puisse guère se mesurer. Il est cependant probable que les sculptures monumentales gantoises du XIII^e siècle sont un reflet de la production tournaisienne, appréciée à la cour de France puisque le tombeau du cœur de la reine Blanche de Castille a été réalisé à Tournai (1255). Au cours du XIV^e siècle, maints sculpteurs hennuyers bénéficient d'une renommée certaine. Mahaut d'Artois, dont le mécénat est très important et qui est en relation avec les meilleurs artistes de son temps, commande son gisant au Tournaisien Jean Aloul (1327). A la même époque, un Jean de Tournai œuvre à Barcelone. Et à Troyes, on relève l'activité du Tournaisien Hennequin de la Place, de Henri et de Girardin de Mons. Et c'est encore à un Tournaisien, Guillaume Du Gardin, qu'est confiée l'exécution des monuments funéraires des ducs de Brabant, Henri et Jean de Louvain (1339). Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi mande à Dijon le Tournaisien Claus de Hane (1386) et, pour sa chartreuse de Champmol, il commande à Tournai une statue de la Vierge (1383). Celle-ci n'est pas conservée, mais on peut s'en faire une idée grâce aux Vierges tournaisiennes de Hal, de l'église Sainte-Sophie à Venise ou mieux encore à travers la plus remarquable d'entre elles, celle que l'évêque de Tournai, Philippe d'Arbois, commanda pour l'église Saint-Just à Arbois (Jura), sa ville natale (vers 1375). Si ces dernières œuvres sont anonymes, elles reflètent l'art d'un des plus célèbres artistes hennuyers: André Beauneveu de Valenciennes qui s'illustrera tant en sculpture qu'en miniature et qui, du fait de sa carrière internationale et parce qu'il est l'un des meilleurs interprètes du courant parisien, échappe au cadre strict de l'école hennuyère. Le rayonnement de celle-ci est encore assuré par un Jean de Valenciennes œuvrant à l'hôtel de ville de Bruges (1360-1386), tandis qu'un autre sculpteur du même nom travaille, dès 1388, au portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque. Au XV^e siècle, des sculpteurs tournaisiens s'expatrient à Troyes et à Lyon. Le 'taillador de imagines' Janin Lomme de Tournai occupe, dès 1411, une place importante à Pampelune où il est au service de Charles le Noble, roi de Navarre, dont il sculpte le remarquable monument funéraire. Mais il faut surtout souligner la présence à Bruxelles, dès avant 1440, du Tournaisien Jean de le Mer car, par son style très progressiste, il contribuera à modifier l'évolution de l'art brabançon. En plus de ces noms, il importe d'évoquer les très nombreuses œuvres anonymes — gisants et bas-reliefs funéraires — qui témoignent du rayonnement de la production tournaisienne. C'est, par exemple, le cas, à Josselin en Bretagne du beau monument funéraire du connétable Olivier de Clisson († 1407) et de sa femme.

Cette expansion de la sculpture hennuyère confère donc à cette école une importance particulière. Elle pourrait, en partie, laisser croire que cette école ne se distingue que dans le travail de la pierre, dans la production de fonts baptismaux au XII^e siècle et de monuments funéraires par la suite. Mais il s'agit là d'une erreur d'appréciation semblable à celle qui est souvent faite à propos de la sculpture

VIERGE ASSISE À L'ENFANT. *École de Tournai, vers 1090. Tongre-Notre-Dame, église Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*

DÉTAIL DE LA PORTE MANTILLE À LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE TOURNAI. *École de Tournai, vers 1140. (Photo A.C.L.).*

mosane et qui s'explique par le hasard de la conservation des œuvres. En fait, les sculpteurs hennuyers travaillèrent tout aussi bien la pierre, le bois ou l'ivoire. Et leurs talents s'exercèrent également dans la statuaire et dans la réalisation de retables dont les ateliers brabançons n'eurent pas le monopole même si, à la fin du moyen âge, ceux-ci en produisirent un nombre considérable et qu'il s'en exporta en Hainaut, comme partout ailleurs. L'activité des ateliers de sculpture en Hainaut étant continue au cours du moyen âge, elle reflète les grandes phases de l'évolution artistique générale. Il en résulte qu'à travers les œuvres, il est possible de répartir cette évolu-

tion en différentes phases chronologiques exprimant chacune l'esprit du temps et les conceptions artistiques depuis les années 900 jusqu'à l'apparition de la Renaissance au cours du deuxième quart du XVI[e] siècle. Mais comme de nombreux maillons font défaut, cette évolution ne peut pas toujours être retracée dans toutes ses nuances.

La sculpture préromane. De l'importance de Tournai à l'époque gallo-romaine et sous les Mérovingiens, on peut conclure qu'il doit y avoir eu une activité sculpturale. Il est invraisemblable qu'on n'y ait point taillé, par exemple, des stèles funéraires. Aucune œuvre n'est cependant conservée.

Les plus anciens témoins qui soient révélateurs de l'activité de sculpteurs expérimentés à Tournai sont des ivoires. Le plus connu d'entre eux est le célèbre diptyque dit de saint Nicaise (Tournai, trésor de la cathédrale, vers 900). L'une des plaques montre, dans un médaillon, saint Nicaise entre le diacre Florentinus et le lecteur Jucundus tandis que tout un programme iconographique se développe sur l'autre plaque : Christ en croix entre les personnifications de l'Église et de Jérusalem, *Agnus Dei*, Christ en gloire et symboles des évangélistes. Dans le décor à feuilles d'acanthes et dans certains détails de la composition, on retrouve quelques-uns des éléments qui vont caractériser la renaissance carolingienne et l'art post-carolingien : vocabulaire stylistique et ornemental paléochrétien et byzantin, prolongeant l'art romain tardif dont il devait se trouver des témoins à Tournai. Si le diptyque de Tournai reflète encore les conceptions artistiques du milieu culturel post-carolingien, il est à mettre en relation avec le milieu de la cour de Charles II le Chauve, ce qui est déjà une indication quant à la dépendance de Tournai dont le destin artistique s'affirme ainsi différent de celui de l'école mosane pour la période antérieure au XIII[e] siècle. A Tournai également, doivent être attribués d'autres ivoires comme une plaque avec la Nativité et le Baptême du Christ (Londres, British Museum), un diptyque montrant le Christ et Isaïe (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) et un coffret disparu des Musées de Berlin. Ces œuvres, datant des années 900, se caractérisent par un certain graphisme qui les différencie de la production des autres centres, ce qui implique des tradi-

DERNIÈRE CÈNE, DÉTAIL DES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME À TERMONDE. *École de Tournai, vers 1140-50. (Photo A.C.L.).*

tions locales. Dans ce graphisme, on peut être tenté de voir l'amorce de ce qui pourrait être une des constantes de la sculpture tournaisienne.

La sculpture romane. Si l'on conserve un certain nombre de sculptures romanes en Hainaut, celles-ci ne sont pas toujours très révélatrices des conceptions propres à cette région. Certaines d'entre elles ont été altérées au point que l'étude en est rendue malaisée. D'autre part, contrairement à ce qui se passe pour l'école mosane, la disparition des œuvres fait qu'il n'est pas possible de suivre le passage du préroman au roman, ni toutes les phases de l'évolution du style roman. En effet, des années 900, il faut pratiquement passer au XII[e] siècle sans que l'on devine le cheminement des sculpteurs hennuyers. Cependant, on peut constater que ceux-ci affirment nettement leur appartenance au 'monde' roman d'obédience française, alors que l'école mosane reste fidèle aux conceptions ottoniennes très vivaces.

VIERGE ASSISE À L'ENFANT PROVENANT D'OIGNIES. *École de Tournai (?), vers 1220. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).*

VIERGE ASSISE À L'ENFANT *(détruite en 1940). École de Tournai, vers 1230. Tournai, Musée d'Archéologie. (Photo A.C.L.).*

VIERGE ASSISE À L'ENFANT. *École de Tournai, vers 1250. Deux-Acren, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).*

MASCARON DE L'ANCIENNE SALLE ÉCHEVINALE D'YPRES. *École de Tournai, vers 1280. Ypres, Stadsmuseum. (Photo A.C.L.).*

Parmi les premiers témoins de la sculpture romane en Hainaut, il convient de citer la vénérable *Sedes* de Tongre-Notre-Dame, susceptible de dater, suivant la tradition, des années 1090. Compte tenu de la localisation, on peut y voir une œuvre tournaisienne bien que celle-ci, ne soit pas très révélatrice de l'interprétation tournaisienne des conceptions romanes. Celles-ci s'expriment néanmoins dans l'abstraction et la simplification des volumes qui, en déshumanisant la représentation humaine, tendent à la sacraliser alors que, dans l'art mosan, elle est plutôt transfigurée. L'on y devine le goût tournaisien pour le traitement graphique et ornemental des surfaces, tandis que les proportions, la molle ampleur de certains plans et des détails du modelé du visage sont autant d'éléments paraissant caractériser l'école tournaisienne. Par contraste, l'interprétation tournaisienne de l'art roman transparaît si l'on compare cette *Sedes* à celle de l'église Notre-Dame du Val à Thuin. Ayant été mutilée puis restaurée avec outrance, celle-ci n'est plus qu'un reflet dans lequel on peut cependant déceler une dépendance à l'égard de la sculpture liégeoise évoluant, vers la fin du XI^e^ siècle, dans un sens formel et géométrique. Si l'on peut se fier à l'apparence du visage de la *Sedes* de Thuin, celle-ci serait donc à situer vers les années 1100.

Avec les sculptures de la cathédrale de Tournai et la série des fonts baptismaux tournaisiens disséminés en Hainaut, en Flandre, en Brabant, en Angleterre et dans le Nord de la France, on dispose d'un ensemble très important, relativement homogène et révélateur de l'intense activité des ateliers tournaisiens au cours du XII^{e} siècle.

Cette activité a été relativement peu étudiée. L'évolution n'y est guère sensible du fait que la plupart des œuvres conservées relèvent de la même phase stylistique, si bien que la chronologie de la sculpture tournaisienne demeure très problématique. Il est bien évident qu'au XII^{e} siècle, Tournai n'est pas un milieu clos et qu'il doit y avoir des contacts avec d'autres centres du Nord de la France, avec Paris notamment.

L'ensemble le plus considérable de sculptures tournaisiennes est celui de la cathédrale de Tournai où l'on conserve deux portails du XII^{e} siècle (porte du Capitole, porte Mantille), des fragments de l'ancien portail de la façade occidentale et près de deux mille chapiteaux ou bases de colonnes ne comportant pas tous, cependant, un décor sculpté. L'analyse des sculptures des portails suggère une datation vers les années 1140 et révèle que les ateliers tournaisiens interprètent encore les conceptions romanes alors qu'au même moment, dans les chantiers de l'Île-de-France, on décèle un frémissement annonçant la mutation des conceptions devant aboutir à l'art gothique. Les conceptions romanes sont très perceptibles dans le traitement graphique des surfaces suivant une systématisation à mettre en relation avec celle qu'on trouve en Île-de-France. De là aussi provient l'amorce d'une tentative de libération des attitudes comme celle qu'on observe, par exemple, dans la 'statue-colonne' figurant la *Superbia* de la porte Mantille, personnage montrant un des types caractéristiques de visage tournaisien, ainsi que dans la psychomachie du même portail. Cette tentative montre donc, à travers un certain conservatisme, une évolution, parfois davantage perceptible dans des chapiteaux comme celui du stylophore ou dans

certains détails comme dans le fragment du Verseau provenant de l'ancien portail occidental.

Ce qu'il pourrait y avoir de spécifiquement tournaisien se manifeste encore dans la manière dont le traitement graphique des surfaces est interprété. En effet, il est un peu conçu comme une parure décorative finement ciselée et ne déterminant pas des variations de volumes. Cette parure tend à empiéter sur toutes les surfaces et se développe apparemment davantage qu'en Île-de-France dont le 'dialecte' tournaisien se distingue également par un aspect plus incisif, plus linéaire et plus anguleux. On peut déjà déceler cette caractéristique dans le diptyque de saint Nicaise, ce qui pourrait laisser supposer qu'il y a là une constante tournaisienne à la formulation de laquelle des apports normands ont pu, éventuellement, contribuer.

Des sculptures d'Arras et de l'ancienne cathédrale de Cambrai sont à mettre en étroite relation avec l'école tournaisienne et témoignent du rayonnement de celle-ci. Mais on peut également se demander si elles ne révèlent pas aussi un cheminement des influences de l'Île-de-France en direction de Tournai. Ces influences s'observent d'ailleurs assez bien dans le chapiteau dit de Childéric et de Frédégonde de la cathédrale de Tournai. En fait, la

ANGE CHASSANT ADAM DU PARADIS, DÉTAIL DES BAS-RELIEFS DU PORTAIL OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME À TOURNAI. *École de Tournai, fin XIII[e] s. (Photo A.C.L.).*

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT, DITE VIRGO INFIRMORUM. *École de Tournai, vers 1315. Tournai, cathédrale Notre-Dame, portail occidental. (Photo A.C.L.).*

GISANTE DE JEANNE DE BERLO (?), PROVENANT DE L'ANCIENNE ABBAYE DE CAMBRON-CASTEAU. *École de Tournai, vers 1330. Mons, chapelle Saint-Calixte. (Photo A.C.L.).*

sculpture romane tournaisienne avec ses prolongements en Flandre constitue une école française au même titre que toutes les autres écoles régionales de ce pays.

Les fonts baptismaux tournaisiens, parce qu'ils relèvent d'un type plus courant de production, trahissent, dans leur formalisme plus prononcé, les caractéristiques de l'école tournaisienne telles qu'elles ont été entrevues dans la Vierge de Tongre-Notre-Dame et précisées à propos des sculptures de la cathédrale de Tournai. Le provincialisme de ces œuvres, s'il met en évidence l'interprétation régionale et pleine d'une sévère saveur des conceptions romanes, n'exclut pas, dans certains cas, la réalisation d'œuvres moins raffinées certes, mais significatives et impressionnantes dans leur naïve sévérité, comme c'est le cas avec les fonts baptismaux de Termonde et de Zedelghem. Exécutés vraisemblablement par des sculpteurs ayant œuvré sur le chantier de la cathédrale de Tournai, ils comptent parmi les plus remarquables de la grande série des fonts baptismaux tournaisiens. L'interprétation des conceptions romanes y est tellement exagérée dans un formalisme simplificateur et expressif qu'elle permet de mieux saisir le fondement de ces conceptions et le mécanisme de leur mise en œuvre en opposition radicale avec les conceptions post-ottoniennes auxquelles l'art mosan reste fidèle.

La *Sedes* de Villers-Notre-Dame (vers 1160?), œuvre tournaisienne comme le suggère son visage, malgré le travesti d'une restauration, laisse entrevoir un renouveau dont on devine d'ailleurs les prémices dans certaines sculptures de la cathédrale de Tournai.

D'autres courants peuvent se manifester en Hainaut. C'est le cas du bas-relief de Leernes figurant le *Sacrifice d'Abraham,* dû à un atelier œuvrant à Nivelles (vers 1160?). Son appartenance à l'école mosane n'est pas évidente malgré certaines influences mosanes qui y sont perceptibles. Peut-être s'agit-il d'un atelier brabançon puisant son inspiration dans l'art mosan, mais ouvert également aux influences de l'Île-de-France avec une variation hennuyère.

VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT. *École hennuyère, vers 1350-60. Soignies, collégiale Saint-Vincent. (Photo A.C.L.).*

La sculpture gothique du XIII^e siècle. Le cheminement que durent effectuer les sculpteurs hennuyers pour passer de l'art roman à l'art gothique nous est pratiquement inconnu faute de témoins conservés en Hainaut. Pourtant, au XIII^e siècle, des textes font allusion à des sculpteurs tournaisiens.

Alors que le courant des années 1200 est

représenté à Tournai par la célèbre châsse Notre-Dame (1205), due à l'un des plus remarquables interprètes de ce courant, Nicolas de Verdun, on pourrait s'attendre à ce qu'une œuvre aussi importante ne soit pas restée sans écho dans le milieu tournaisien ou hennuyer. Aucune sculpture cependant ne témoigne de l'influence de ce maître dont le style, il est vrai, ne paraît pas correspondre aux traditions régionales tournaisiennes.

Quelques *Sedes* se situant dans le prolongement du style des années 1200 permettent d'entrevoir ce que fut l'interprétation tournaisienne de ce courant; il aboutit à rendre vie à la figuration humaine, animale et végétale. L'attribution traditionnelle à l'école mosane de l'importante *Sedes* d'Oignies (New-York, Metropolitan Museum) doit être revisée. L'œuvre, par sa majestueuse sévérité, par sa structure et ses proportions, par le style anguleux du drapé, par le type du visage aux grands yeux est en opposition fondamentale avec toute la tradition de l'art mosan. Par ailleurs, on a noté que le décor du siège était à mettre en étroite relation avec celui des jouées des stalles de l'abbaye d'Anchin qui se situe dans l'orbite de Tournai. Le style linéaire et anguleux du drapé, la structure des épaules et surtout le type du visage, ainsi que la disposition des jambes de l'enfant, sont autant d'éléments permettant d'envisager une attribution de cette *Sedes* à Tournai (vers 1220). Malgré sa composition frontalisante, la comparaison de cette *Sedes* avec celles dont il a été précédemment question, est révélatrice de la révolution que les nouvelles conceptions gothiques, émanant de l'Île-de-France, ont permis de réaliser. La référence aux modèles chartrains s'estompent du fait de la personnalité du sculpteur qui réussit à les réinterpréter dans la conception tournaisienne, mais avec une telle maîtrise que le provincialisme est transcendé. Avec la *Sedes* disparue de Cordes, on a un témoin de la production courante un peu postérieure à la Vierge d'Oignies.

L'influence des nouvelles tendances françaises visant à un assouplissement du drapé détermine le style d'une autre *Sedes* détruite (Tournai, Musée d'Archéologie, vers 1230). Mais, malgré cette évolution, le drapé conserve sous la saillie des plis une rigidité dans la tradition du graphisme tournaisien. L'évolution s'accentue dans la *Sedes* de Deux-Acren (vers 1250). Si le corps de la Vierge y est encore enfermé dans le schéma traditionnel roman, il tend néanmoins à s'en dégager malgré la carapace métallique dont il paraît revêtu et qui résulte d'un assemblage non plastique de plans rigides déterminant une certaine dislocation des volumes. Ici encore, l'accentuation de la raideur traduit une des constantes de l'art tournaisien s'inspirant, directement ou indirectement, des modèles parisiens comme le montrent le style général de l'œuvre et la composition des visages.

La Vierge debout à l'enfant de Stambruges est intéressante à divers égards (vers 1270-80). Typologiquement apparentée à la Vierge de Saint-Amand-les-Pas (Pas-de-Calais) et à Notre-Dame de la Potterie à Bruges, elle témoigne de la diffusion du type des Vierges parisiennes. La rupture avec la tradition romane de la frontalité est complète. Le nouveau style gothique détermine de fortes variations entre les creux et les reliefs. Au mouvement plastique correspond le contraposto de la silhouette qui s'anime. L'évolution se manifeste aussi dans une recherche de volumes plus plastiques. Le visage s'anime du sourire pseudo-rémois. Mais l'interprétation de ce sourire, d'origine parisienne, est "tournaisien" si on le confronte avec celui que l'on trouve dans d'autres sculptures tournaisiennes contemporaines dont on trouve aussi un écho et une variante dans maintes sculptures de l'abbaye Saint-Bavon à Gand ainsi que dans les remarquables mascarons de l'ancienne salle échevinale d'Ypres (vers 1280). Ceux-ci montrent l'évolution vers un certain naturalisme aboutissant à exprimer dans le modelé l'épiderme pulpeux des visages. Ces sculptures témoignent de la parfaite adaptation des modèles parisiens, soit dans le milieu tournaisien, soit même à Gand qui en dépend si bien que, du point de vue artistique, cette région est une 'province française'.

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE, ATTRIBUÉE À ANDRÉ BEAUNEVEU DE VALENCIENNES. *Vers 1373. Courtrai, église Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. *École de Tournai, vers 1375. Arbois, (Jura), église Saint-Just. Cette Vierge a été donnée par l'évêque de Tournai, Philippe d'Arbois. (Photo Kunsthistorisches Institut der Universität Saarland, Saarbruck).*

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. *École de Tournai, vers 1380-90. Hal, basilique Saint-Martin, portail du transept sud. (Photo A.C.L.).*

Une série de Christs hennuyers permet de compléter la vision que l'on peut se faire de l'évolution de la sculpture hennuyère. Le Christ de Saint-Vaast montre la transformation des prolongements du courant de 1200 vers 1240. Celui de Strépy-Bracquegnies, à travers le conservatisme typologique et d'éventuelles réminiscences à des Christs mosans, traduit une accentuation de l'évolution (vers 1250), tandis que celui de Villerot paraît interpréter les conceptions 'tubulaires' de vers 1260 qui, dans le Christ d'Erquelinnes (vers 1270-80) se transforment un peu dans une direction plus plastique. La détente du *dolce stile nuovo* de la fin du XIII^{e} siècle est représentée avec le Christ de la chapelle du Vieux Cimetière à Soignies. C'est à ce courant apaisé que pourrait se rattacher le Saint Géry de Willemeau suggérant un certain retour au courant idéalisant dont sont issus les beaux Christs d'Amiens et de Reims. Cette sorte de retour aux sources antérieures à 1250 annonce un des courants du premier quart du XIV^{e} siècle.

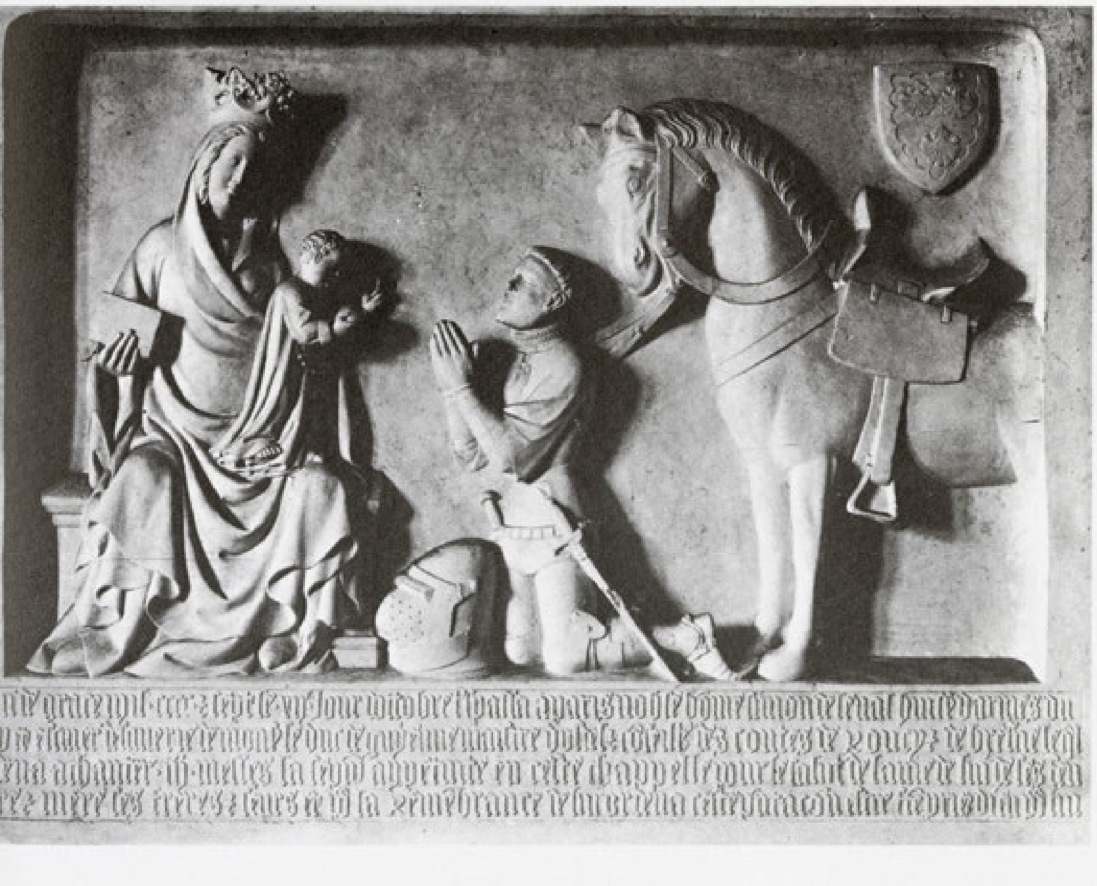
Les courants maniéristes et réalistes du XIV^{e} siècle. Les fréquentes allusions que font les textes à des sculpteurs hennuyers ou à des œuvres, le nombre et la diffusion de la statuaire et des monuments funéraires gravés ou en relief, adoptant le type du gisant ou celui du bas-relief, indiquent que la sculpture en Hai-

naut et les ateliers tournaisiens connaissent une période d'intense activité dont on peut d'ailleurs suivre les développements jusqu'au XV[e] siècle.

Aux alentours des années 1300, la cathédrale de Tournai reçoit une nouvelle parure sculpturale pour sa façade occidentale présentant une belle série de bas-reliefs figurant *Adam et Eve chassés du paradis* et des *Prophètes*. Malgré ses qualités, cet ensemble n'a pas encore fait l'objet d'une étude sérieuse; la datation en reste incertaine. Les personnages, se détachant délicatement de la pierre, se situent dans un des univers élégamment serein du *dolce stile nuovo*. Les draperies s'animent en plis fins et légers annonçant le formalisme du courant maniériste ultérieur. S'il s'agit d'un art essentiellement français, l'interprétation en est aussi essentiellement tournaisienne par le traitement plus graphique des surfaces.

Au même portail de la cathédrale de Tournai se dresse une statue de la *Vierge debout à l'enfant* (vers 1315) interprétant un des grands types classiques des Vierges françaises, types souvent élaborés dès avant 1250. L'œuvre est importante, non seulement par ses qualités, mais aussi parce qu'on peut y voir un des prototypes des grandes Vierges tournaisiennes d'Arbois, de Hal, d'Ecaussinnes et de Venise. La statue de Notre-Dame de Scaubecq à Wannebecq montre, à l'aube du XIV[e] siècle, la continuation d'un autre courant par lequel la sculpture se manifeste dans le jeu différencié des creux et des reliefs. A travers une malencontreuse polychromie renouvelée, on devine que le sourire est interprété à la manière tournaisienne.

Provenant de l'abbaye de Cambron-Casteau, les gisants de Guillaume de Gavre (?) († 1333) et de Jeanne de Berlo, conservés en la chapelle



BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE SIMON DE LEVAL († 1407). *École de Tournai. Basècles, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).*

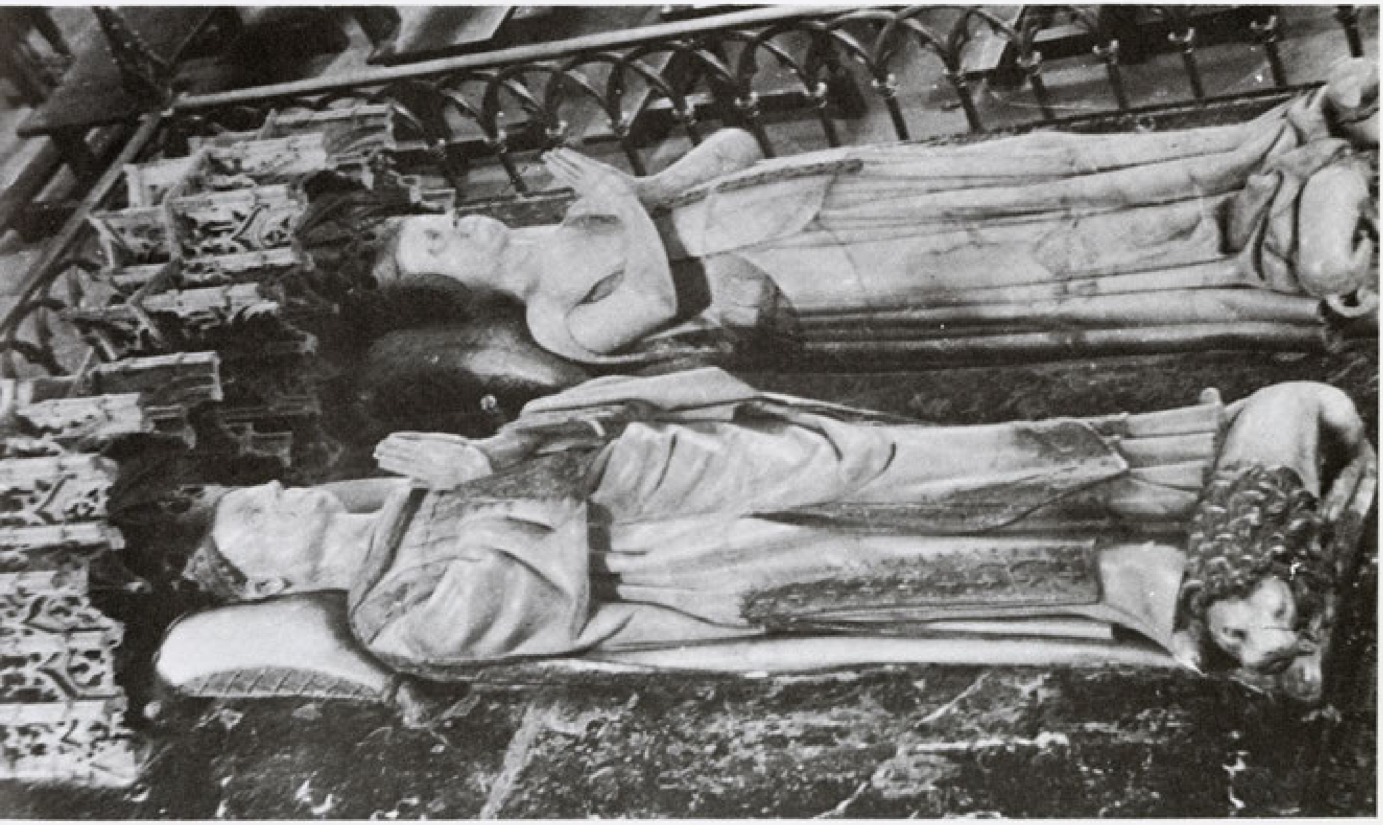
Saint-Calixte à Mons, comptent parmi les plus remarquables témoins de la sculpture funéraire hennuyère du XIVᵉ siècle. Datant des années 1330-1340, ils sont également très représentatifs du style tournaisien et de la prédilection que les sculpteurs tournaisiens paraissent avoir traditionnellement pour les tracés linéaires en surface. Alors que le courant maniériste détermine une déperdition des volumes plastiques, ces gisants conservent une certaine ampleur qu'on retrouve dans les œuvres tournaisiennes ultérieures. Il est possible que cette synthèse du sens des volumes plastiques se moulant dans des compositions graphiques soit une spécificité tournaisienne susceptible d'expliquer en partie les fondements de l'art d'André Beauneveu et du très progressiste Jean de Valenciennes, auteur présumé de certaines consoles de l'hôtel de ville de Bruges. C'est cette synthèse qui se retrouve dans l'élégante et séduisante *Vierge allaitant* de la collégiale de Soignies dont le drapé, en se développant, tend à se réinsérer dans l'espace (vers 1350-60). Le maniérisme s'estompe au profit d'une tendance simplificatrice plus plastique dans la *Vierge assise à l'enfant* de Bonne-Espérance (1360-70).

'Maistre Andrieu... n'avoit pour lors meilleurs ne le pareil en nulles terres...'. C'est en ses termes élogieux que, dans ses *Chroniques,* Froissart parle d'André Beauneveu de Valenciennes. Du point de vue artistique, cette ville se situe dans l'orbite de Tournai. C'est dire que celui qui fut l'un des plus grands sculpteurs et des plus grands miniaturistes de son temps doit une partie de sa formation au milieu tournaisien. Certes, cette formation s'est développée par la suite au contact et en symbiose avec l'art parisien dont il sera l'un des plus brillants interprètes. Davantage qu'un Sluter, il reflétera les conceptions artistiques de son temps, contribuera à leur évolution — mais non à une révolution. En fait, un des grands courants aboutissant au style des années 1400 s'identifie en partie à l'art de Beauneveu. L'épicentre de ce courant est Paris, l'autre étant la Bohême d'où se diffuse l'art parlérien. Beauneveu exécutera des sculptures pour les hôtels de ville de Valenciennes, d'Ypres et de Malines. Il travaillera pour le compte du roi de France, Charles V, pour le comte de Flandre Louis de Mâle, pour la cour d'Angleterre et, enfin, pour le duc de Berry. A Beauneveu, on peut attribuer la Sainte Catherine de l'église Notre-Dame à Courtrai (vers 1373). Elle est révélatrice de la maîtrise de l'artiste et de son style procédant d'une synthèse de la tradition et du courant novateur conférant à travers une simplification des formes, une valeur plastique plus grande à la sculpture. Celle-ci témoigne d'une évolution vers l'évocation naturaliste du vraisemblable et d'une recherche de volumes plus amples. L'œuvre se rattache déjà au courant parisien. Grande sera son influence. Si, à ses débuts, Beauneveu a pu dépendre du milieu tournaisien, par la suite, il marquera celui-ci de son empreinte en le sensibilisant aux tendances progressistes parisiennes. En fait, Beauneveu et l'apport parisien qu'il interprète permettent de comprendre l'évolution de la sculpture tournaisienne au cours du dernier quart du XIVᵉ siècle et au début du XVᵉ siècle. C'est ainsi que l'important maître de la *Vierge d'Arbois* (Jura, vers 1375) dépend de lui, que ce maître influencera à son tour les sculpteurs tournaisiens des Vierges des portails sud et nord de la basilique Saint-Martin à Hal (1380-90 et 1400-10), de l'église Sainte-Sophie à Venise (1390-1400). L'évolution qu'illustrent ces Vierges se retrouve dans maints bas-reliefs funéraires tournaisiens. Un exemple de l'aboutissement de cette évolution est illustré par le bas-relief de Simon de Leval († 1407) à Basècles qui, en même temps, constitue un exemple tournaisien d'une des interprétations des courants des années 1400. Cette sculpture montre bien la prédominance des valeurs plastiques. Celles-ci s'articulent sur un schéma de composition basé uniquement sur des courbes. La mise en valeur de celles-ci pourrait s'inscrire dans la tradition tournaisienne dont on trouve des échos à Bruges et à Gand. C'est ainsi que le Termondois Jacques de Baerze, auquel Philippe le Hardi commanda deux

retables pour sa chartreuse de Champmol (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1390- avant 1398) révèle une variation gantoise du style tournaisien. Alors qu'au XIII^{e}, celui-ci nous apparaît un peu comme une simple variante régionale de l'art de l'Île-de-France, au cours du XIV^{e} siècle, malgré l'influence parisienne encore déterminante et qui favorise les tendances progressistes, l'école tournaisienne tend à retrouver une certaine spécificité. Cette évolution est à mettre en relation avec le phénomène général de l'apparition d'écoles régionales plus différenciées qui va caractériser l'art de la fin du moyen âge.

Prolongements du style international et élaboration du gothique tardif. L'évocation du vieillard aux allures prophétiques et expressives est une des créations les plus intéressantes du dernier quart du XIV^{e} siècle. La célébrité des prophètes de Sluter, dont le génie personnel ne peut être mis en cause, a fait que l'on a volontiers rattacher au maître de Champmol et à la Bourgogne tous les vieillards qui, à travers l'Europe, portent une barbe abondante ou qui paraissent tellement chargés d'ans qu'ils semblent sortir de la nuit des temps. En fait, le thème est général. Cependant, l'école parisienne — assimilée généralement à la notion fictive d'art franco-flamand — a largement contribué à l'élaboration, à la fixation et au rayonnement du thème. Celui-ci, par le rendu des détails physionomiques qu'il impliquait, allait favoriser et accentuer les recherches de l'évocation naturaliste et réaliste. La *Mise au tombeau* provenant de l'ancienne abbaye Notre-Dame du Refuge à Ath (Ath, Musée, vers 1400) témoigne de ces recherches

GISANTS DE CHARLES III, ROI DE NAVARRE, ET DE SA FEMME, PAR JANIN LOMME DE TOURNAI. *1416. Pampelune (Espagne), cathédrale.*



BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE LOUIS DE BERTAYMONT († 1418), PAR GILLES LE CAT DE MONS. *Mons, collégiale Sainte-Waudru. (Photo A.C.L.).*

ANGE D'ANNONCIATION PAR JEAN DE LE MER DE TOURNAI. *1426-1428. Tournai, église de la Madeleine. Comme l'Ange, la Vierge, qui est conservée, repose sur un socle sculpté figurant également un ange portant un blason. Les socles ont été aussi sculptés par Jean de le Mer. Les statues étaient surmontées de dais en pierre, sculptés par Guillaume du Bos. Elles étaient flanquées de 'candeliers de fier' forgés par Jean Lampot. L'ensemble a été commandé par Agnès Piétarde, veuve de Jean du Bus, pour l'ancienne église Saint-Pierre à Tournai. La polychromie originale a été exécutée par Robert Campin auquel aucune œuvre conservée ne peut être attribuée avec certitude (Photo A.C.L.).*

dans le milieu tournaisien et des rapports que celui-ci continue à avoir avec le courant parisien de Beauneveu. Quant au thème des 'pleurants', ornant les parois du socle des monuments funéraires, il est déjà interprété à Tournai au XIV[e] (tombeau de Jacques Kastaignes († 1327), Tournai, égl. St-Brice). Le Tournaisien Janin Lomme, l'exploite dans le monument funéraire de Charles III, roi de Navarre et de sa femme (Pampelune, cathédrale, vers 1416) en suivant la tradition tournaisienne et sans tenir compte des innovations slutériennes. Mais la question reste posée de savoir si le sculpteur appartient encore à l'école tournaisienne.

L'essor de l'école tournaisienne, s'il a permis le développement de tendances progressistes, paraît aussi à la longue déterminer un certain conservatisme entraînant un prolongement du style international des années 1400 bien au-delà des années 1420. Le phénomène est surtout perceptible dans les centres dépendant de Tournai. C'est le cas avec le Montois Gilles le Cat, auteur du bas-relief funéraire de Lancelot de Bertaimont († 1418) (Mons, collégiale Sainte-Waudru). Cependant, d'autres œuvres

SAINT JEAN SOUTENANT LA VIERGE, DÉTAIL D'UNE MISE AU TOMBEAU. *École hennuyère (?), vers 1450. Binche, chapelle Saint-André du Vieux Cimetière. (Photo A.C.L.).*

témoignent de nouvelles recherches laissant deviner une mutation en gestation. Certaines des prémices du gothique tardif se perçoivent dans le bas-relief de Jean Marescau provenant de Mainvault (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, vers 1419) et de Lievin Blecker (Tournai, cathédrale, 1425-30).

Le courant progressiste se manifeste avec éclat dans une œuvre dont on n'a pas encore suffisamment souligné le caractère révolutionnaire, même sur le plan européen, compte tenu de sa date. Elle révèle aussi un sculpteur tournaisien de tout premier plan dont c'est malheureusement la seule œuvre connue: *l'Annonciation* de Jean de le Mer dont on sait que le peintre Robert Campin la rehaussa d'une polychromie en 1428 (Tournai, église de la Madeleine). L'œuvre est construite sur un schéma linéaire qui s'exprime plastiquement. Elle montre déjà les possibilités du nouveau style du gothique tardif et en donne un certain nombre de formules. Mieux que l'énigmatique Robert Campin, cette œuvre de maturité explique l'art d'un autre Tournaisien: Roger de le Pasture. En fait, *l'Annonciation* de Jean de le Mer est la seule certitude montrant que, stylistiquement — et c'est ce qui importe au point de vue de l'histoire de l'art — le peintre appartient, à l'origine, au milieu artistique tournaisien. Attirés par la prospérité et par l'essor artistique grandissant de Bruxelles, le sculpteur et le peintre émigrèrent. Tous deux influencèrent l'évolution de l'art bruxellois. L'influence de Jean de le Mer a peut-être été plus marquante que celle de Roger qui reprit à son compte en les réinterprétant des formules bruxelloises. Après les années 1430, un des courants de l'art bruxellois témoigne, en effet, de l'empreinte déterminante de ces deux grands maîtres tournaisiens dont le style devint bruxellois par adoption. Une des composantes de l'art bruxellois sera donc tournaisienne à l'origine. *L'Annonciation* de Jean de le Mer révèle que Tournai a joué un rôle très important pour la formation immédiate du gothique tardif. Elle est capitale pour la compréhension d'une bonne partie de l'école bruxelloise dont le rôle et le rayonnement se-

MISE AU TOMBEAU. *École hennuyère (Tournai) ou bruxelloise, vers 1450. Soignies, collégiale Saint-Vincent. (Photo A.C.L.).*

ront considérables. Mais le départ des deux maîtres tournaisiens pour Bruxelles a eu pour conséquence de décapiter, dans une certaine mesure, Tournai.

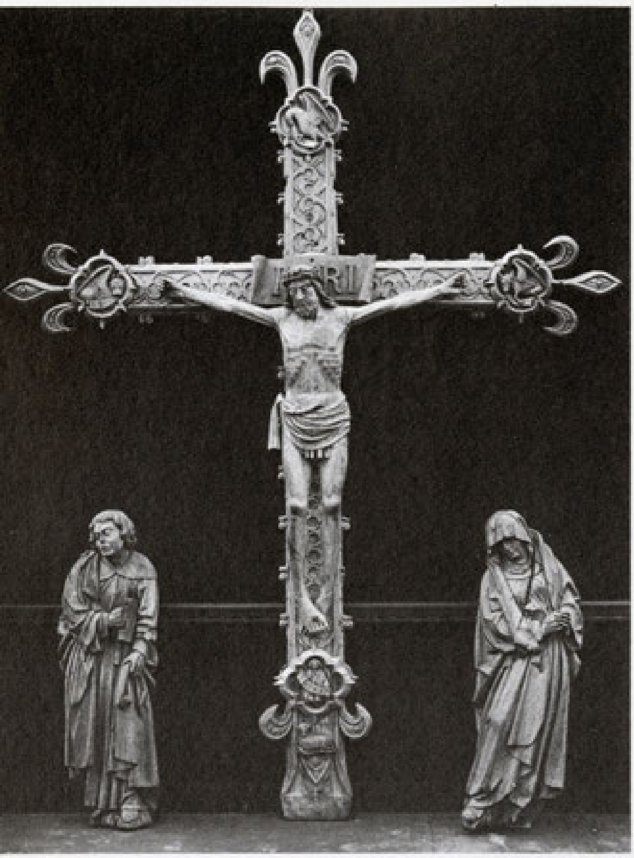
Le gothique tardif hennuyer et tournaisien. La sculpture gothique tardive en Hainaut relève de divers courants donnant l'impression d'une situation confuse. Celle-ci s'explique, en partie, par l'essor d'autres centres rayonnant à leur tour en Hainaut mais ayant parfois reçu, à l'origine, des impulsions tournaisiennes. Si le style tournaisien d'un Jean de le Mer peut, après le départ de celui-ci pour Bruxelles, continuer à se diffuser en Hainaut depuis Tournai, paradoxalement et dans une phase évoluée, il peut aussi rayonner à partir de Bruxelles d'où viennent également d'autres tendances, plus spécifiquement bruxelloises, non encore étudiées et confondues avec celles d'autres centres (dont Tournai!) du fait que le problème de la peinture du XV^{e} siècle, par exemple, n'a pas encore été posé en terme d'écoles. Il en résulte que, dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas toujours possible de déterminer pour un certain nombre d'œuvres si certaines d'entre elles sont tournaisiennes ou s'il s'agit de sculptures bruxelloises ayant développé un courant tournaisien à l'origine. Quoi qu'il en soit, le rayonnement des ateliers bruxellois en Hainaut, comme dans d'autres régions, est indéniable.

C'est ainsi que pour les retables en bois sculpté, il est de bon ton de s'adresser à Bruxelles. C'est le cas à Mons où l'on s'adresse aussi, il est vrai, à Valenciennes. La production anversoise n'est pas non plus ignorée comme l'indiquent à Binche une *Pieta* et un majestueux *Christ assis au Calvaire* alors que les sculpteurs hennuyers pouvaient créer des œuvres aussi originales et ayant la même puissance d'expression. Les *Christ assis* au calvaire de Leuze, de Mons (Sainte-Waudru, Saint-Nicolas), d'Hautrage et de Soignies (collégiale et chapelle du Vieux Cimetière) en sont des exemples.

A côté des influences bruxelloises, tournaisiennes ou non d'origine, il se peut qu'un courant eyckien, émanant de Bruges ou de Gand et dans lequel interfèrent parfois des influences bruxelloises, corresponde aux préoccupations ou au tempérament de certains sculpteurs. Dans le Tournaisis, on décèle aussi un troisième courant s'exprimant dans un style tendu et expressif si bien qu'il est fréquent de voir attribuer les œuvres qui en relèvent à l'école rhénane avec laquelle elles ne peuvent pourtant se confondre. D'autres œuvres prennent une allure juvénile et se rattachent ainsi à des tendances idéalisantes tandis que d'autres œuvres encore témoignent de recherches plus plastiques, susceptibles de correspondre à une résurgence de l'esprit des années 1400 mais avec en plus une insertion plus prononcée des volumes dans l'espace.

La confrontation des *Mises au tombeau* de Binche et de Soignies (vers 1450) est révélatrice de deux tendances. La première montre une atténuation du courant eyckien, davantage perceptible dans le retable de la chapelle de Beaulieu à Havré (vers 1440) mais dont on trouve encore des prolongements dans le retable de la Passion à Buvrinnes (vers 1520), fortement influencé d'ailleurs par le maître du groupe binchois. L'impressionnante *Mise au*

BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE J. LAMELIN († 1470). *École de Tournai. Tournai, cathédrale Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*



tombeau de Soignies se distingue par l'exploitation de la ligne conçue d'une manière plastique pour servir d'armature à la sculpture. Elle se situe dans le prolongement de l'art de Jean de le Mer. En cela, elle est toujours tournaisienne. Toutefois, l'hypothèse d'un maître bruxellois, inspiré par le sculpteur tournaisien et développant son style n'est pas à exclure. Cette même conception se retrouve encore dans les bas-reliefs de Jehan Lamelin (†1470) (Tournai, cathédrale) et de Jehan Lenoit (†1520) à Basècles tandis qu'elle est interprétée d'une manière plus graphique dans le très élégant *Saint Michel* de la collégiale Sainte-Waudru à Mons (vers 1470).
C'est un style tendu, expressif et crispé qui caractérise une série d'œuvres attribuables à

CALVAIRE. *École hennuyère (Mons ou Tournai), début XVI^e s. Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry. (Photo A.C.L.).*

RETABLE DE SAINT HUBERT. *École hennuyère, vers 1520. Horrues, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).*

Tournai: Christs de Bernissart, de Deux-Acren, de Grandglise, de Montrœul-au-Bois, de Rebaix, une *Sainte Trinité* du Musée diocésain de Lille, un *Saint Antoine* de Wannebecq, etc. C'est un peu à cette tendance que se rattache le *Calvaire* de Boussu-lez-Mons. De ce style, on trouve des interprétations régionales comme dans le bas-relief de Josse le Cambier (†1464) (Lessines, église Saint-Pierre) ou dans la région de Soignies où des sculpteurs s'inspirent d'ailleurs de Tournai pour la réalisation de bas-reliefs funéraires. C'est un style apaisé et presque juvénile qui caractérise, par contre, le *Calvaire* de la chapelle Notre-Dame de la Cavée à Isières, dû peut-être à un sculpteur montois auquel on doit la *Mise au tombeau* d'Hautrage (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1502-05). C'est aussi de ce courant de détente que relève le *Retable de saint Hubert* d'Horrues (vers 1520) où l'on retrouve le principe de la sculpture s'articulant sur des lignes plastiques qui, dans la *Sainte Annuelle* de Naast, tendent à prendre de l'ampleur tandis que le visage présente une interprétation des tendances idéalisantes.

Le problème de la chronologie de la sculpture du gothique tardif en Hainaut n'est pas encore résolu. Il semble que l'évolution ne subisse point de modifications substantielles, les principes et les formules de base du 'Spätgotik' ayant été acquis dès avant 1450. Vers 1520, les tendances maniéristes apparaissent. Parfois aussi, des éléments Renaissance, mais qui ne portent pas atteinte à la structure des œuvres. Ce n'est qu'à l'époque de du Broeucq que le passage au style Renaissance s'opérera. Non sans résistance d'ailleurs, les réminiscences du gothique tardif étant encore souvent perceptibles après 1550.

De l'évolution de la sculpture en Hainaut tout au long du moyen âge, il est malaisé de dégager des constantes, chaque style apportant des modifications radicales. Il se pourrait toutefois qu'une de ces constantes réside dans une exploitation particulière de la ligne et des volumes. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Une parmi tant d'autres que pose encore l'art du moyen âge en Hainaut. Art qui, en Hainaut, paraît s'être exprimé d'une manière privilégiée dans le domaine de la sculpture qui, par surcroît, a contribué au rayonnement de cette province, ce qui lui confère une certaine importance dans le cadre européen...

Robert DIDIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Une étude sérieuse sur l'ensemble de la sculpture du moyen âge en Hainaut fait défaut, la plupart des travaux étant centré sur Tournai. L'ouvrage de DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e^ s.*, Lille, 1886 mérite toujours d'être consulté. Un certain nombre d'œuvres sont signalées par J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes au sujet de sculptures romanes et gothiques du Hainaut et du Tournaisis*, dans *Annales du XXXIII^e^ Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Tournai, 1949, t. I, p. 569-591. Les trois fascicules de J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. MAMBOUR, *La Passion dans la sculpture en Hainaut de 1400 à 1700*, Mons, 1971-74 sont des recueils d'illustrations dont les commentaires sont assez descriptifs.

Sculpture tournaisienne : A. DE LA GRANGE, *Choix de testaments antérieurs au XVI^e^ s.*, dans *An. Soc. hist. & archéol. de Tournai*, N.S. II, 1897, p. 5-365 et A. DE LA GRANGE & L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette école*, Tournai, 1889, 2 vol., sont des sources indispensables que complète le catalogue d'E.J. SOIL DE MORIAME, *Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes*, Tournai, 1911. P. ROLLAND, *La sculpture tournaisienne*, Bruxelles, 1944 (avec bibliographie, aperçu sommaire et souvent dépassé). Pour le XII^e^ s. voir V. SCAFF, *La sculpture romane de la cathédrale N.-D. de Tournai*, Tournai, 1971 (à compléter par le compte rendu d'E.B. SCHWARTZBAUM dans *Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, XL, 1971, p. 133-137), J. VANUXEM, *La sculpture du XII^e^*

s. à Cambrai et à Arras, dans *Bull. monumental,* CXIII, 1955, p. 7-35. Aucune étude récente sur les fonts baptismaux tournaisiens, et la sculpture du XIII[e] s. a été complètement négligée. Une chronologie de la sculpture tournaisienne des années 1370-1420 est donnée par R. DIDIER, M. HENSS et J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Une Vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal,* dans *Bull. monumental,* CXXVIII, 1970, p. 93-113. Voir aussi J. STEYAERT, *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish,* Ann Arbor, 1975. Pour les années 1400, voir R. DIDIER, *La Mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath...* dans *Bull. Inst. roy. Patr. Artist.,* X, 1967-68, p. 55-86. Pour le XV[e] s., voir l'étude non remplacée de G. RING, *Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrh.* dans *Belgische Kunstdenkmäler,* Munich, 1923, I, p. 269-291; P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs,* Bruxelles-Paris, 1932 (théorie vieillie); J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. MAMBOUR, *Retables en bois du Hainaut,* Mons, 1968 et IDEM, *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut,* Mons, 1968 (descriptifs); R. DIDIER, *La Mise au tombeau sculptée de Binche,* dans *Bull. Com. Roy. Mon. Sites,* XV, 1964, p. 229-262; IDEM, *Contribution à l'histoire de la sculpture gothique en Hainaut...,* dans *Mélanges... J. Lavalleye,* Louvain, 1970, p. 53-73. Mais il est aussi indispensable de consulter T. MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain, Harmondsworth,* 1966 ainsi que W. PAATZ, *Prolegomena zu einer Geschichte des deutschen Spätgotische Skulptur im 15. Jahrh.,* Heidelberg, 1956 et IDEM, *Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530,* Heidelberg, 1967.

Pour Ath, voir L. VERRIEST, *Ath au XV[e] s.,* Bruxelles, 1946 (extr. *Ann. Cercle archéol. d'Ath,* t. XXX). Sur la sculpture montoise, voir L. DE VILLERS, *Le passé artistique de la ville de Mons,* dans *An. Cercle archéol. de Mons,* XVI, 1880, p. 289-522 et L. TONDREAU, *Les bas-reliefs funéraires du XV[e] conservés dans l'arr. de Mons, Ibid.* LXVI, 1965-67, p. 1-78. Et pour Soignies, voir L. DELFERIÈRE, *Monuments funéraires du XV[e] s. conservés à Soignies,* dans *Rev. belge d'Arch. et d'Hist. Art,* V, 1935, p. 141-167.

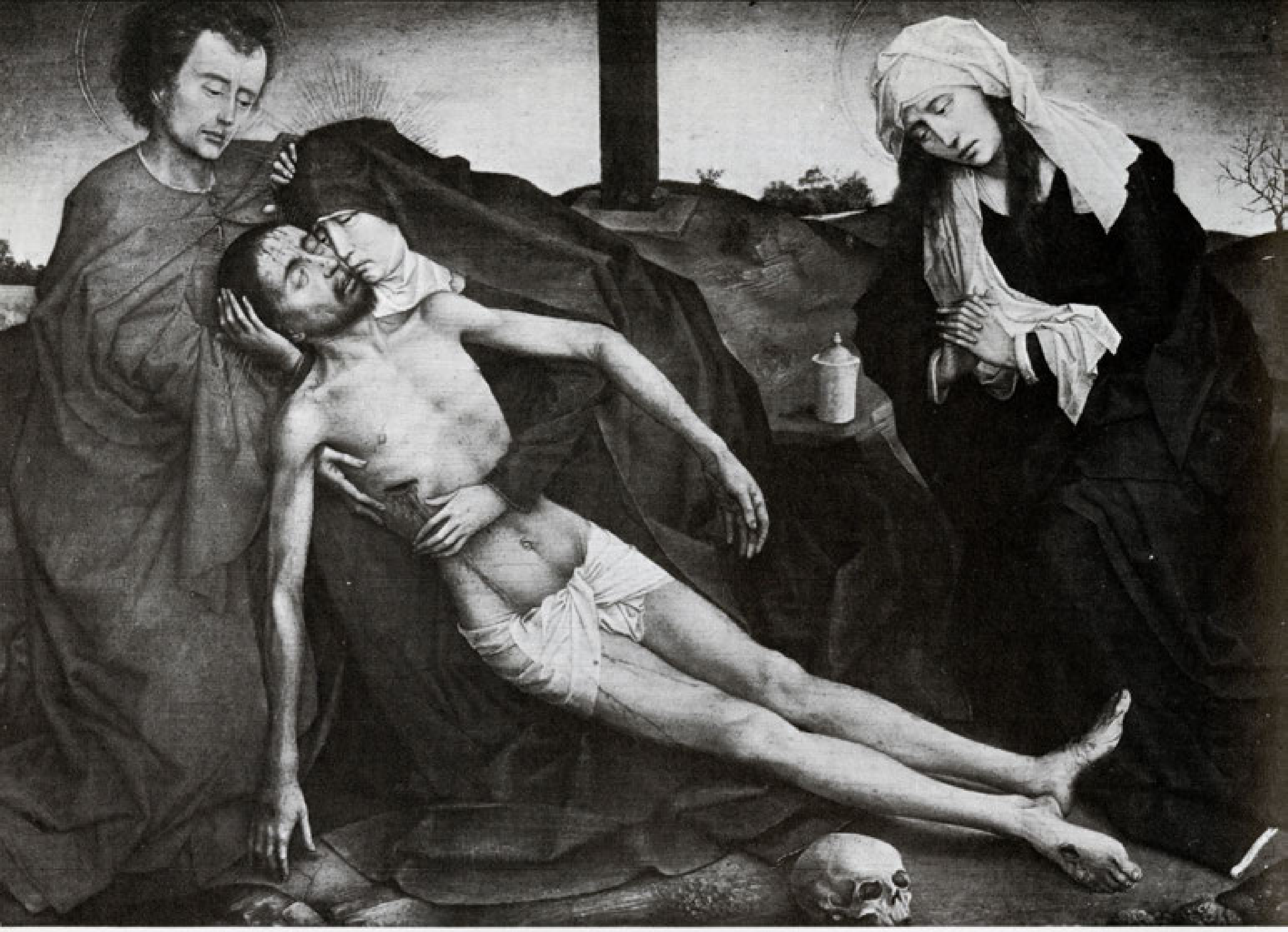
Des catalogues d'exposition sont à signaler, le plus important demeurant celui de Tournai, 1911 : Charleroi, 1911; Chimay, 1967; Enghien, 1882, 1964; Mons, 1930, 1953, 1954, 1958, 1968; Soignies, 1962; Tournai, 1911, 1949, 1956, 1958, 1960, 1971, 1973, 1975.

Robert Campin et Roger de le Pasture

Une technique nouvelle. Roger de le Pasture-van der Weyden, comme Jean van Eyck, son aîné, a joui d'une réputation internationale exceptionnelle. L'activité connue de Jean van Eyck va de 1422 à 1441, celle de Roger de le Pasture-van der Weyden de 1435 à 1464; la renommée de ces deux peintres s'est perpétuée longtemps après leur mort: elle est due sans doute à leur génie, mais aussi, pour une part, au fait que leurs œuvres ont révélé au monde une qualité, une beauté picturale inconnue jusqu'alors et qui, après eux, restera l'apanage de la peinture du XV^e^ siècle aux anciens Pays-Bas.

Cette qualité est liée à la découverte de procédés techniques nouveaux. Les analyses physico-chimiques d'un certain nombre de tableaux, réalisées notamment à l'initiative de Paul Coremans par une équipe de restaurateurs, de physiciens, de chimistes et de photographes spécialisés, (constituant les départements de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles) ont établi que la technique nouvelle fut, d'une part, la substitution aux liants en usage au XIV^e^ siècle (l'eau, certaines colles ou l'œuf) d'un liant translucide composé en majeure partie d'huile siccative qui devient en séchant d'une exceptionnelle dureté, et, d'autre part, l'application en plusieurs couches superposées de la couleur faite au moyen de ce liant. Sur le support (un panneau de chêne) recouvert d'une préparation de craie et de colle destinée à le rendre étanche et lisse, le peintre applique une première couche de couleurs très saturées obtenues en utilisant peu de liant pour enfermer et fixer une grande quantité de poudre de couleur. Cette poudre est faite de fins cristaux de matière minérale. La deuxième couche est appliquée après séchage de la première; elle est très diluée et contient donc une faible proportion de poudre de couleur pour une grande quantité de liant. Les couleurs ne sont pas mélangées : à une plage de couleur saturée on ne superpose que la même couleur, diluée. L'examen au microscope de lames minces prélevées dans la couche picturale a révélé parfois la présence d'une troisième couche, plus diluée encore. La lumière traverse les couches supérieures translucides et se réverbère sur le fond opaque de couleurs saturées ou, en certains endroits, sur le fond blanc de craie et de colle: cette réverbération produit l'effet de profondeur et d'éclat, la somptuosité qui caractérise les œuvres de nos peintres au XV^e^ siècle. Une telle technique devait inciter les artistes à rendre les plus subtiles nuances. Mais elle impose un long travail et une application qui excluent l'improvisation. Elle exige une formation très poussée sur le plan du dessin et de la composition. Il est normal que cette technique ait donné naissance à un art de caractère contemplatif et d'une particulière intériorité. Les règlements très stricts de l'apprentissage du métier dans le système corporatif ont été favorables à une telle formation. Et la longue durée du séjour de l'élève chez le maître a sans doute eu pour effet la forte empreinte que ce dernier a pu laisser sur toute une génération de jeunes artistes comme on le constate à cette époque dans nos régions.

Jean van Eyck. Roger de le Pasture eut une influence plus profonde et plus durable que Jean van Eyck, influence qui se prolongea dans tout le XVI^e^ siècle. Jean n'a probablement pas eu le loisir de former des élèves pendant une bonne partie de sa carrière marquée par plusieurs changements de résidence (Liège (?), La Haye, Lille et Bruges). Ce n'est qu'à la fin de sa vie, en effet, qu'il fait



ROGER DE LE PASTURE, PIETÀ. *Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts. (Photo A.C.L.).*

un séjour prolongé — près de dix ans — dans une même ville, à Bruges. Roger, lui, fait une longue carrière (près de trente ans) à Bruxelles, ville capitale. D'autre part, l'art de van Eyck était plus difficile à codifier et à imiter, il ne proposait pas de modèles, pas de formes réutilisables, tandis que les imitateurs de Roger trouvaient dans ses œuvres tout un répertoire de formes et de compositions, d'expressions et de sentiments. M.-J. Friedlaender fait observer, avec humour, que l'on pourrait croire que la race des chiens s'est éteinte aux Pays-Bas après Roger parce que tous les peintres après lui se bornent à reproduire ceux qu'il avait peints.

Erwin Panofsky a exprimé clairement les différences fondamentales entre le génie de van Eyck et celui de Roger: 'Le style de van Eyck est statique, spatial et pictural, celui de Roger dynamique et linéaire... van Eyck traduit l'existence pure, hors de toute action physique ou émotive... il observe et exprime les charmes du monde visible... il observe des choses qu'aucun peintre n'avait jamais aperçues. Le monde de Roger est physiquement plus dépouillé et spirituellement plus riche que celui de van Eyck... Roger ressent et exprime des émotions et des sensations... sa manière de composer est plus expressive que descriptive... il a introduit le rythme, mouvement continu, et il confère aux formes une qualité linéaire qui n'enlève rien à leur valeur lumineuse.' (*Early Netherlandish Painting*, 1953, pp. 248-250).

ROGER DE LE PASTURE, PORTRAIT DE JEUNE FEMME. *Londres, National Gallery. (Photo A.C.L.).*

ROGER DE LE PASTURE, L'APPARITION DU CHRIST À LA VIERGE. *New York, Metropolitan Museum. (Photo A.C.L.).*

JACQUES DARET, LA VISITATION. *Berlin Dahlem, Staatliche Museen. (Photo A.C.L.).*

Un problème d'identification. La technique nouvelle est utilisée en 1432 de façon magistrale dans le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau d'Hubert et de Jean van Eyck : c'est le premier tableau daté et authentifié de façon certaine dans lequel on la trouve. La même technique caractérise la dizaine de tableaux signés et datés de 1432 à 1439 de Jean van Eyck et sans doute aussi dans ses œuvres antérieures. Elle est utilisée par Roger à Bruxelles de 1435 à 1464 et il l'a enseignée à de nombreux élèves pendant cette même période.

Or, on constate qu'avant 1432, à Tournai, elle était déjà pratiquée et enseignée, au moins

dans l'atelier de Robert Campin. Il est vrai qu'on ne connaît actuellement aucun tableau qu'on puisse attribuer à cet artiste sur la foi de documents d'archives, d'une signature, d'une inscription, ou de tout autre témoignage même tardif. Mais on possède un témoin indirect de sa manière: c'est une œuvre d'authentification certaine qu'un de ses élèves, le Tournaisien Jacques Daret, a peinte immédiatement après avoir terminé son apprentissage chez Campin.

Jacques Daret. On sait, en effet, que Jacques Daret entra vers l'âge de quinze ans dans l'atelier de Robert Campin, qu'il s'y inscrivit officiellement comme apprenti une dizaine d'années plus tard, le 12 avril 1428, et qu'il obtint la maîtrise le 18 octobre 1432. Peu après, il reçut la commande d'un retable dont il devait assumer la polychromie et pour lequel il devait peindre les volets ainsi que l'antependium de l'autel sur lequel le retable serait placé; il devait aussi se charger de la peinture des rideaux qui, à l'époque, protégeaient généralement les œuvres de ce genre contre le soleil et la poussière. Le retable était destiné à l'abbaye de Saint-Vaast à Arras. Le *Journal de la Paix d'Arras*, rédigé en 1435, relate que les diplomates venus négocier le traité d'Arras en juillet 1435 avaient admiré le retable sur l'autel de la chapelle de la Vierge. L'autel et son retable ont disparu mais les volets, au nombre de quatre, existent encore, l'un au Petit Palais à Paris, l'autre dans la collection Rohoncz à Lugano, et les deux autres aux Staatliche Museen à Berlin. Jacqueline Folie a formellement établi l'identification de ces volets. Ces tableaux ne témoignent d'aucun génie mais d'un bon métier. Ils sont l'unique fil conducteur vers l'art de Campin: ils doivent encore être tout imprégnés de l'enseignement reçu par Daret au cours de quatorze années d'apprentissage et de collaboration quotidienne. Fait important: on y trouve des formules de composition visiblement empruntées, d'une part, à Roger de le Pasture, d'autre part, à des œuvres du peintre inconnu auquel on a donné le nom provisoire de 'Maître de Flémalle'.

Le Maître de Flémalle. Les œuvres de ce maître sont elles-mêmes étroitement apparentées à celles de Roger de le Pasture mais, à en juger par leur style, elles paraissent dater d'une époque antérieure à celle de l'activité connue de Roger à Bruxelles. L'une d'elles, le *Portrait de Robert de Masmines*, doit remonter avant 1430, année de la mort de ce seigneur.
On a fait remarquer que le registre de la corporation des peintres de Tournai mentionne l'apprentissage de Roger dans l'atelier de Robert Campin de 1427 à 1432, soit en même temps que Jacques Daret. De tous ces faits, on a très logiquement déduit que les œuvres groupées sous le nom de 'Maître de Flémalle' étaient probablement les œuvres du maître commun, Robert Campin. De nombreux historiens d'art se sont ralliés à l'identification de Flémalle avec Campin qui satisfait la raison en justifiant les emprunts Daret-Flémalle et Daret-Roger de même que la parenté marquée Flémalle-Roger.

Flémalle, personnage de légende? Plusieurs historiens d'art refusent l'identification de Flémalle et Campin: ils estiment que les œuvres dites du Maître de Flémalle ne peuvent être d'une autre main que de celle de Roger. Ils supposent que Roger, que l'on sait être né en 1399 ou 1400, à Tournai, aurait acquis la maîtrise vers 1420-1425 et qu'il aurait commencé sa carrière déjà une dizaine d'années avant la date de son installation connue à Bruxelles, en 1435. Au cours de ces dix ans, Roger aurait peint les œuvres aujourd'hui attribuées par les érudits au Maître dit de 'Flémalle', lesquelles seraient donc des œuvres de jeunesse, moins académiques, moins mesurées mais plus fougueuses que sa production ultérieure.
Cette thèse est cependant en contradiction avec les données difficilement réfutables du registre de la corporation des peintres de Tournai. Pour l'admettre il faut supposer que Roger aurait eu à Tournai un homonyme, lequel aurait fait son apprentissage chez Cam-

pin, y aurait acquis la maîtrise en 1432 mais serait tombé plus tard dans l'oubli.
Ceci ne permet cependant pas de justifier les influences visiblement exercées sur l'art de Jacques Daret et qui s'expliquent si bien si Campin est le Maître de Flémalle, dont l'art novateur, d'une envergure exceptionnelle, et de caractère sculptural s'inscrit si parfaitement dans le centre artistique tournaisien de l'époque. Dans l'hypothèse de l'identification du Maître de Flémalle avec Roger de le Pasture nous restons dans la plus grande ignorance quant au caractère de la peinture de Robert Campin dont il ne se serait rien conservé mais qui a joui d'une grande notoriété si on en juge par la situation éminente acquise par l'artiste.

Robert Campin. Les riches dépôts des archives communales de Tournai et des archives paroissiales de la cathédrale Notre-Dame et des églises Saint-Brice, Saint-Quentin et Saint-Pierre, ont été anéantis en 1940 par faits de guerre, comme ce fut le cas en 1914 pour les archives de Louvain et en 1915 pour celles d'Arras. Les seuls documents connus pour Tournai sont ceux qui avaient été publiés avant la catastrophe, notamment par Alexandre Pinchart en 1867, par Jules Destrée en 1930, et par Paul Rolland en 1932. Ce dernier a laissé à sa mort, survenue inopinément en 1949, un travail dactylographié de 157 pages, intitulé *Campin, Roger, Daret* qu'il se proposait de publier et qu'il avait consacré essentiellement aux textes d'archives et à leurs commentaires; il y avait ajouté des informations sur les us et coutumes du temps.
Ce manuscrit a été confié au Centre national de Recherches 'Primitifs Flamands' à Bruxelles.

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, ST. JOSEPH. DÉTAIL DE L'ANNONCIATION. *New York, Cloisters. (Photo A.C.L.).*

Robert Campin à travers les archives de Tournai. Robert Campin naît vers 1375-1378 d'après l'âge qu'on lui attribue dans des cartulaires de rentes : lors d'une rente créée en 1422, on trouve *A Maistre Robert Campin, aux vies de lui qui estoit de XLVII* [quarante sept] *ans d'eage et de demisielle Ysabiel de Stoquain sa femme de LIIII* [cinquante-quatre] *ans d'eage ou environ.* M. Houtard fait observer qu'il était probablement originaire du Hainaut où son nom était commun, notamment à Valenciennes. On trouve Campin pour la première fois à Tournai, dans les comptes de 1405-1406 de l'église Saint-Brice sous le nom de *Robert Campin pointre*: il a racheté des balustres en cuivre. En 1406, il est payé pour un tableau et une croix commandés par dame

Jeanne Esquiequeline. En 1406-1407, il est qualifié de *Mestre Robiert le pointre* et payé pour avoir peint une *Annonciation* sur le chevet intérieur du chœur de l'église Saint-Brice. Des vestiges de cette peinture murale ont été retrouvés dans les ruines de l'édifice en 1940. Paul Rolland, qui en a fait l'étude, signale que l'entrepreneur du gros œuvre de ce chœur en 1406 n'était autre que Jean Daret, le grand-père du futur apprenti de Campin.
En 1409-1410, Campin polychrome et dore une statue de saint Brice et son dais. Le 29 décembre 1410, il acquiert le droit de bourgeoisie à Tournai. Il semble être devenu le peintre en titre de la ville : en 1408, 1410, 1412 et 1415, il peint des écussons sur des bannières de toile et de soie; en 1418, il taille et découpe des fleurs de lys qui seront brodées sur des bannières. Il est chargé aussi de travaux plus importants tels que la dorure et la polychromie du grand *Calvaire* qui surmonte le jubé dans l'église Saint-Brice et la dorure et la polychromie de la bretêque de l'hôtel de ville, en 1414. De 1415 à 1420, il a un apprenti, et cet apprenti est Hennekin de Stoevere, fils du doyen des peintres de Gand. En 1420, Campin vend la maison qu'il possédait rue de la Lormerie, et il s'établit rue du Puits l'Eau, dans la paroisse de Saint-Pierre.
Trois ans plus tard, Robert Campin se trouve certainement mêlé à la révolution corporative de caractère démocratique et profrançaise qui éclate le 3 juin 1423 : les métiers luttent pour leur autonomie et une participation au pouvoir. Campin doit y avoir joué un rôle important puisqu'il est immédiatement — le 10 juin — nommé sous-doyen de la bannière qui groupait alors les orfèvres et les peintres (les métiers qui utilisaient l'or) et dont un orfèvre était le doyen. Campin est à la tête de la corporation des peintres, et on constate qu'il doit en avoir transféré le siège de la cathédrale Notre-Dame à l'église Saint-Pierre dont il était marguillier. En sa qualité de chef de la corporation, il a certainement pris part à la rédaction des statuts de son métier. A cette occasion, la décision fut prise d'agréger d'office en qualité de maîtres tous les valets exerçant leur métier au jour de la révolution et d'ouvrir par leurs noms et ceux des anciens maîtres le registre de la corporation de Saint-Luc où seront désormais inscrits les nouveaux apprentis et les nouveaux maîtres. Un des résultats de la révolution fut donc d'ouvrir plus largement la carrière qui était trop jalousement réservée à un très petit nombre de privilégiés. Ces statuts seront remaniés un demi-siècle plus tard, en 1480. A cette occasion, le registre fut 'récrit' et c'est le nouveau registre seul qui se trouvait dans les archives communales de Tournai lorsque celles-ci ont brûlé en 1940. Le vieux registre de 1423 à 1480, moins consulté par la plupart des historiens, avait été 'emprunté' pour étude et, par ce fait, aurait échappé au désastre de 1940. Il existerait encore dans une bibliothèque privée.

En 1425 et en 1427, Campin est élu 'eswardeur', c'est-à-dire un des trente et un membres du collège communal qui venaient après les jurés et les échevins. En 1428, il fait partie de la commission des six doyens. Il est chargé de travaux nombreux pour la ville. En 1424, il dore et polychrome un écu aux fleurs de lys, couronné et porté par deux anges sculptés par Henri de Cologne et encastré dans la façade de la 'neuve halle'. Il est chargé de l'organisation de la Grande Procession, en 1426 et en 1427. Il fait la polychromie de la coupole de la chapelle de la halle et la polychromie des statues de la façade de la halle des Douans et de la vieille halle des Jurés (1427 et 1428). Il polychrome les grandes statues de *La Vierge* et de *l'Ange Gabriel* pour une *Annonciation* commandée entre 1426 et 1428, par Agnès Pietarde, veuve de Jean du Bus, pour être placée dans l'église Saint-Pierre. Les statues, sculptées dans la pierre blanche par Jean de le Mer, se trouvent actuellement dans l'église de la Madeleine, mais leur polychromie originale a disparu.
Campin exécute encore des petits tableaux sur lesquels on prêtait serment devant les doyens et il polychrome des statues et une châsse. Il accepte quatre apprentis, Haquinet de Blandain le 1er mai 1426, Rogelet de la Pasture le 5

mars 1427, Willemet le 13 mai 1427 et Jacquelotte Daret le 12 avril 1428.

Sur le plan de la vie politique à Tournai, une réaction aristocratique et probourguignonne se manifeste en août 1428. Le doyen des orfèvres, Michel de Gand, doit fuir et se réfugie à Bruges. Robert Campin est poursuivi et condamné le 21 mars 1429 sous l'inculpation d'avoir refusé de témoigner contre un confrère, Henri le Quien, accusé d'avoir tenu des propos 'séditieux'. Campin est condamné à des amendes, à la privation à perpétuité d'être *en loi et officier*, c'est-à-dire d'assumer une magistrature communale et il doit effectuer un pèlerinage à Saint-Gilles de Provence. Trois ans plus tard, le 30 juillet 1432, il encourt une nouvelle condamnation, d'un an de bannissement; motif: *pour orde et dissolue vie* avec dame Laurence Polette.
Les apprentis de Campin sont hâtivement promus maîtres: Roger de le Pasture le 1er août 1432, Willemet le lendemain 2 août, Daret le 18 octobre. Cette hâte est justifiée: une condamnation pour adultère entraînait la déchéance provisoire du droit d'exercer son métier jusqu'à accomplissement de la peine encourue.

Mais le 25 octobre 1432, *sur requête de Madame la duchesse de Henau*, la grave peine de bannissement de Campin est commuée en une amende.
Il y avait à l'époque deux duchesses de Hainaut: Marguerite, duchesse de Bourgogne par naissance, douairière de Guillaume IV, duc de Bavière, comte de Hainaut, de Hollande, de Zélande et de Frise, qui vivait retirée au château du Quesnoy près de Valenciennes, et Jacqueline, sa fille, héritière de son père depuis 1417, qui, vaincue par Philippe le Bon, avait signé le 3 juillet 1428 le concordat de Delft par lequel elle lui assurait son héritage si elle mourait sans enfant et lui abandonnait déjà le gouvernement à titre de 'mambour'.
Jacqueline vivait au château de Ter Golz en résidence surveillée sous la responsabilité de Vranck van Borselen, gouverneur des Pays du Nord, mais elle fit la conquête de ce dernier et l'épousa secrètement en 1432. Lorsque Philippe le Bon l'apprit, il fit arrêter Vranck et Jacqueline eut à choisir entre la décapitation de son mari et l'abandon de sa couronne. Elle renonça à cette dernière par un acte du 12 avril 1433.
On ignore laquelle des deux duchesses s'est intéressée au sort de Robert Campin, mais il paraît plus probable que ce soit Jacqueline,

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, LE MAUVAIS LARRON. *Francfort, Städelsches Kunstinstitut. (Photo A.C.L.).*

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, L'ANNONCIATION DE MÉRODE. *New York, Cloisters. (Photo A.C.L.).*

jeune femme dynamique, chaleureuse, combative et aimant les arts et qui, par un retour de fortune toujours possible, pouvait redevenir un chef d'État puissant. Les autorités communales de Tournai semblent en avoir jugé ainsi.

Bientôt, Robert Campin reprend ses activités habituelles. Le compte d'exécution testamentaire du 10 octobre 1435 de Jehan Hughelin, décédé le 15 mars 1433, porte qu'il est payé une couronne d'or à Campin pour avoir peint un 'tabelet'. Il peint encore des bannières, peint et dore le pignon de l'église Saint-Nicolas, expertise des travaux de sculpture et de peinture. Un compte d'exécution testamentaire, commencé le 16 août 1438 est approuvé le 2 septembre 1439.

En voici le texte: *A maistre Robert Campin pointre, pour son sallaire d'avoir premièrement fait le patron de la dicte vie et passion dudit monseigneur saint Pierre pour monstrer à plusieurs maistres, pour en marchander et trouver le meilleur marchiet que faire se porra, et en advoir son avis et conseil sur ce... Item à Henri de Beaumetiel, peintre, pour avoir marchandé à lui par le moyen dudit maistre Robert, de poindre en draps de Toille ladicte vie... selon ledit patron... Item... le vin donné à un des frères mineurs de ladicte ville pour avoir baillé par excript la vie et memore de la passion dudit monseigneur saint Pierre sur laquelle le dit maistre Robiert Campin fist son patron...* On paya 56 aunes de toile pour cet ouvrage, plus 12 aunes pour y peindre: *les deux Pryans s'est assavoir le dis Regnault de Viesrain et sa femme.* Les extraits de ce compte, copié dans son intégralité par Paul Rolland sur les archives de Tournai avant 1940, montrent que Campin fut l'ordonnateur et le créateur de cet important ouvrage. Robert Campin mourut le 26 avril 1444.

L'œuvre dite du Maître de Flémalle. Le 'Maître de Flémalle' est donc le pseudonyme d'un artiste, auteur d'une dizaine d'œuvres créées approximativement entre 1410 et 1440 et qui se caractérisent par une conception monumentale, un caractère sculptural, un réalisme puissant dans le rendu de la matérialité des choses aussi bien que par une 'présence' des êtres et des objets qui s'impose fortement. La technique de ces œuvres — pour autant que

l'on puisse en juger en l'absence d'examens scientifiques — est la technique nouvelle. Les œuvres de base d'après lesquelles on a donné à leur auteur son nom provisoire de Flémalle, appartiennent au Staedelsches Kunstinstitut de Francfort. Ce sont trois panneaux qui, d'après une tradition recueillie au début du XIX[e] siècle, proviennent de 'l'abbaye de Flémalle', près de Liège. En fait, se trouvait là une maison hospitalière des Templiers qui pouvait être assimilée à une institution religieuse.

Ces panneaux représentent *La Vierge à l'Enfant* (bois, 160 × 68 cm) et *Sainte Véronique* (bois, 151,5 × 61 cm); ce panneau n'a plus ses dimensions originales. Ce sont vraisemblablement les volets intérieurs d'un triptyque. Le troisième panneau est une *Trinité* en grisaille (bois, 149 × 61 cm), qui était probablement le revers du volet de *Sainte Véronique*. La Vierge et Véronique se tiennent debout devant un drap d'honneur, les pieds posés sur un sol couvert d'herbes et de fleurs. Les trois panneaux étaient en 1842 dans la collection Ignace van Houthem.

Le Staedelsches Kunstinstitut de Francfort possède aussi un fragment d'un autre triptyque, visiblement du même auteur. C'est un *Mauvais Larron en Croix* (bois, 133 × 92 cm). Ce fragment a été découpé de la partie supérieure du volet droit d'un grand triptyque dont la partie centrale représentait probablement une *Descente de Croix* et le volet gauche un *Bon Larron en Croix*. Dans le fragment de Francfort, on aperçoit les figures de deux spectateurs. Le triptyque original est perdu, mais il en existe une copie réduite qui appartient à la Walters Art Gallery de Liverpool et d'après laquelle on peut imaginer l'aspect général de l'original qui devait avoir des proportions exceptionnelles pour l'époque. On croit que ce triptyque s'est trouvé à l'origine à Bruges et qu'il s'y trouvait déjà

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, LA VIERGE ET L'ENFANT. *Francfort, Städelsches Kunstinstitut. (Photo A.C.L.).*

avant 1430 : il a inspiré des imitations dans le milieu brugeois de cette époque. La scène est peinte sur fond d'or. Au revers du panneau du *Mauvais Larron*, on a découvert en 1970 les vestiges d'une composition en grisaille : une figure de saint sous un baldaquin.
On trouve la même main et la même conception artistique dans un *Portrait de Robert de Masmines* (bois, 28,5 × 17,5 cm) aux Staatliche Museen de Berlin, portrait identifié par comparaison avec un dessin du Recueil d'Arras. On sait que Robert, seigneur de Masmines, Beerleghem, Hemelveerdeghem et autres, mourut en 1430 à la bataille de Bouvignes. Le tableau doit donc être antérieur à cette date. Il en existe un second exemplaire excellent. Ce portrait est d'une rare puissance de vie, d'une intense présence exprimée par l'élasticité des chairs, la vie du regard, le frémissement de la bouche. Ces mêmes caractères se trouvent avec une égale intensité dans deux portraits, vraisemblablement des pendants, un *Portrait d'Homme* et un *Portrait de Femme* (bois, chacun 40,7 × 27,9 cm) à la National Gallery à Londres. Ils appartenaient tous deux, en 1832, à la collection Campe à Nuremberg et ils semblent jouir de la rare et bonne fortune de n'avoir jamais été séparés. De la même main, certainement, est la *Vierge et Enfant* dite parfois 'à l'écran d'osier' (bois, 63,5 × 49 cm), aussi à la National Gallery à Londres. L'iconographie habituelle de la Vierge hiératique assise sur un trône et présentant son enfant à la piété des fidèles, comme le fait encore Jean van Eyck, a été abandonnée. L'artiste nous montre la Vierge dans sa maison, assise sur une grande banquette de chêne devant la cheminée. Marie a déposé son livre à côté d'elle, et elle s'apprête à donner le sein à l'enfant. Le grand écran d'osier, rond, qui la protège de l'ardeur du feu, lui fait une auréole. Par la fenêtre, représentée avec tous les détails de ses petits volets de bois, on a une vue sur la ville, ses boutiques et l'animation familière de ses rues. La trouvaille du maître n'est peut-être pas d'avoir rendu le cadre de la vie intime, mais de l'avoir personnalisé d'une façon impérieuse. Il en est de même dans le *Triptyque de l'Annonciation*, dit triptyque de Mérode (bois, 64 × 27 - 64 × 63 - 64 × 27), acquis à Bruges en 1820 par le prince d'Arenberg, passé par voie d'héritage dans la famille de Mérode et vendu en 1957 au Metropolitan Museum à New York (exposé dans les Cloisters). Le volet gauche représente deux donateurs; le volet droit, saint Joseph dans son atelier-boutique de menuisier, fabriquant les trappes à souris qui sont exposées à l'extérieur sur un étalage en plein vent. Les humbles outils de travail, les clous, les copeaux de bois sont rendus avec une vérité totale. Par contre, le cadre dans lequel se passe l'*Annonciation* dans le panneau central n'a pas le même accent direct. Il est visiblement un compromis entre une composition préexistante du même artiste — et dont l'*Annonciation* (bois, 58 × 64 cm) aux Musées royaux de Bruxelles est la meilleure réplique d'époque — et une représentation de commande dans laquelle on a voulu sacraliser ce décor. Des vitraux représentent les armoiries des donateurs, celles de la famille Ingelbrecht de Malines et, probablement, celles d'une famille rhénane, les Calcum (?) ou les Lohausen (?).

Un petit diptyque, *La Trinité* et *La Vierge à l'Enfant* (bois, chacun 28,5 × 18,5 cm), acquis en 1845 par le Musée de l'Ermitage à Leningrad, se rattache à *La Vierge à l'écran d'osier* tant par l'iconographie que l'esprit et le style. Il en va de même de *La Vierge glorieuse* (bois, 48 × 31,6 cm) du musée Granet à Aix-en-Provence. La Vierge est assise sur un lourd banc de pierre qui flotte en plein ciel. Les plis de son ample manteau sont ramassés par un mince croissant de lune sur lequel elle pose les pieds. Le soleil lui sert de prestigieuse auréole. A terre, au centre d'une petite aire gazonnée entourée d'un mur bas, un donateur, abbé mitré de l'ordre des Augustins, est agenouillé entre saint Pierre et saint Augustin, respectivement assis sur les trônes auxquels leur rang leur donne droit. Un doux paysage vallonné s'étale dans le lointain. Cette œuvre est bien conçue dans l'esprit de Flémalle qui se sert de formes très réalistes pour exprimer des choses

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, LA NATIVITÉ. *Dijon, Musée. (Photo A.C.L.).*

qui le sont très peu. Une *Nativité* (bois, 87 × 73 cm) acquise par le musée de Dijon en 1828, est un des tableaux auxquels Jacques Daret a fait des emprunts pour un des volets d'Arras, la *Nativité*, de la collection Rohoncz à Lugano. L'iconographie de la *Nativité* de Flémalle est encore de conception très archaïque : trois épisodes de la légende y sont juxtaposés assez naïvement, celui de la Nativité proprement dite, celui des sages-femmes Zelomi et Salomé, et celui de l'Adoration des bergers. Le rendu minutieux des poutres de bois de remploi, avec les traces d'usure et les multiples encoches des assemblages à tenon et mortaise, et celui des lattes brisées de la cloison en torchis équivalent à une signature du

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE, ROGER DE LE PASTURE *(Tournai 1399 – Bruxelles 1464). Après 1445. Berlin, Stiftung Preussicher Kulturbesitz, Staatliche Museen, n° 534 B. Bois, chaque panneau: 77 × 48 cm. Ce panneau fait partie d'un retable relatant les épisodes marquants de la vie de saint Jean-Baptiste. Naissance, Baptême du Christ, Décollation. L'anecdotisme, imposé par le thème, est admirablement servi par les effets de perspective, les variations de la lumière, la mise en page architectonique où la décoration sculptée joue un rôle important. En outre, on y perçoit déjà un soupçon de maniérisme italianisant.*

maître. Le coloris est vif, bariolé et d'une grande fraîcheur. Le paysage avec la grande route, un large fleuve, une ville et des montagnes est un des plus beaux de ce maître et aussi, d'ailleurs, de tous les paysages qui seront peints après lui. Le caractère 'flémallien' du *Mariage de la Vierge* (bois, 76,5 × 88 cm) au Musée du Prado à Madrid ne fait certainement aucun doute quoique l'appartenance de ce tableau au catalogue du maître ait parfois fait l'objet de réticences. Au revers du panneau, on trouve en grisaille deux statues de saints en forme de statues de pierre dans des niches : *saint Jacques* et *sainte Claire* qui, d'après Erwin Panofsky, seraient les plus anciens exemples connus de ce genre. La présence de ces grisailles prouve que *Le Mariage de la Vierge* est un volet de rétable. Cependant, il est difficile de croire qu'un autre volet, entré comme le précédent au Musée du Prado, une *Annonciation* souvent considéré comme appartenant au même ensemble que *Le Mariage de la Vierge*, puisse être de la même main. La partie gauche du *Mariage de la Vierge*, qui représente les prétendants de Marie réunis dans le temple, a inspiré un des autres volets d'Arras de Jacques Daret, *La Présentation de l'Enfant au Temple* (au Petit Palais à Paris).

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE, LA VIERGE À L'ÉCRAN D'OSIER. *Londres, National Gallery. (Photo A.C.L.).*

Un seul des ouvrages généralement attribués au Maître de Flémalle porte une date : c'est un des volets d'un retable dont le centre est perdu. Ces volets représentent *Un donateur, Henri Werl, assisté par saint Jean-Baptiste* et *sainte Barbe* (chacun 101 × 47 cm). Le volet au donateur, en mauvais état de conservation, a été transposé de bois sur toile et n'a donc plus de revers. Le revers du panneau de sainte Barbe, très endommagé, représentait probablement une *Vierge et Enfant*. Les deux volets, acquis à la fin du XVIII^e siècle par le roi d'Espagne Charles IV, sont entrés au Prado en 1827. Dans le bas du volet au donateur, se trouve une inscription : *Ano milleno c quater x ter et octo hic fecit effigiem ...ingi minister henricus werlis magister coloniensis.* On sait que Henri Werl, franciscain, promu maître à l'Université de Cologne en 1430 fut provincial des Minorites et prédicateur, et qu'il mourut en 1461. L'iconographie de cette œuvre est incongrue : sainte Barbe est entourée de symboles généralement réservés à la Vierge, l'iris, le flacon de cristal et l'aiguière. et son propre symbole iconographique, une petite tour en construction, se trouve rélégué dans un lointain paysage qui paraît d'ailleurs de conception plus tardive que le reste du tableau. Saint Jean-Baptiste n'a pas le geste habituel d'un saint patron présentant le donateur. Il y a, de plus, un déséquilibre entre les deux volets, la voûte en bardeaux du volet gauche faisant un mauvais pendant avec les grosses solives du plafond du volet droit. L'artiste s'est peut-être servi pour le retable commandé par Henri Werl de compositions préexistantes faites à

une autre fin et dont il se serait inspiré en y apportant peu de changements. Ce qui fut peut-être aussi le cas du retable de l'*Annonciation* de Mérode. Mais s'il en est ainsi, la présence d'une date, 1438, perd une grande part de sa signification dans le problème du Maître de Flémalle.

Des caractères flémalliens se trouvent encore dans un triptyque apparu dans une vente à Londres en 1942 et qui appartient aujourd'hui à la collection Antoine Seilern à Londres. Il représente *La Mise au Tombeau* (bois, 60 × 22,5 - 60 × 48,9 - 60 × 22,5 cm). Les volets portent *Les deux Larrons en Croix*, un *Donateur*, et *La Résurrection*. La forme du panneau central, dont la partie supérieure se termine par deux arcs en plein cintre, le fond des trois panneaux qui est doré et orné d'entrelacs, la maladresse dans la composition des figures, les petits arbres du volet gauche qui ne sont pas à l'échelle des personnages, tout indique une époque encore reculée. Ceux qui acceptent cette œuvre dans le catalogue du Maître de Flémalle considèrent qu'elle doit être la première en date.

Dans leur ensemble, les œuvres du Maître de Flémalle ont les caractères d'un art jeune, novateur et audacieux. L'iconographie est quelque peu révolutionnaire, mais avec de nombreux archaïsmes. La forme est monumentale mais statique; le premier plan est utilisé de préférence à tout autre. Le décor est le cadre familier de la vie quotidienne, mais avec une certaine gaucherie dans la construction des plans. Le réalisme est saisissant : le rendu de la texture des choses de leur matérialité ne sera pas dépassé; il est émouvant de sincérité. La couleur est franche, solide, d'une grande richesse, mais ce qui l'emporte, répétons-le, c'est le caractère sculptural monumental.

Roger de le Pasture. Les documents d'archives les plus anciens qui mentionnent Roger appartiennent aux archives tournaisiennes; ils ont été publiés avant leur anéantissement en 1940 et ils échappent donc à tout nouvel examen critique. Le premier remonte au 17 novembre 1426 et mentionne un cadeau de huit lots de vin fait par la ville à *Maistre Roger de le Pasture* sans autre spécification de profession. Marque de bon accueil, de particulière estime ou de gratitude? Ce compte peut se rapporter à notre peintre ou à un homonyme titulaire d'une maîtrise dans le domaine artistique ou universitaire. Les mentions suivantes figurent dans le registre de la Gilde Saint-Luc, corporation des peintres de Tournai. A la date du 5 mars 1427 on trouve que : *Rogelet de le Pasture, natif de Tournay commencha son apresure le Cinquiesme jour de mars lan mil CCCC vingt six. Et fut son maistre Maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfait son apresure deuement avec sondit maistre* (l'année commençait à Pâques, il s'agit donc ici de 1427 *n.s.*). Et dans le même registre, en 1432 : *Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des peintres le premier jour d'aoust lan dessusdit.* Ce registre a été 'récrit' en 1480; il commence en 1423 mais présente une lacune du 8 juin 1423 au 1er mai 1426. Ces deux mentions pourraient évidemment elles aussi — comme on l'a prétendu — se rapporter à un homonyme de notre peintre qui, en ce cas, serait aussi un peintre.

En tout cas, trois ans plus tard, le registre aux rentes viagères vendues par la ville de Tournai en avril-juillet 1435 porte : *Au XXIe jour d'octobre à Maistre Rogier de le Pasture, pointre, fil de feu Henry, demorant à Brouxielles, eagié de XXXV ans et demisielle Ysabel Goffart, fille de Jehan, sa femme, eagié de XXX ans: X livres... A Corneille de le Pasture et Marguerite sa suer, enffans dudit maistre Rogier qu'il a de ladite demisielle Ysabel sa femme, ledit Corneille eagié de VIII ans et ladite Marguerite de III ans: C solz.* Donc, Roger, fils d'Henry, doit être né en 1399 ou 1400, il doit avoir épousé Ysabelle Goffart avant 1427, probablement en 1425 ou 1426; en 1435, il habite Bruxelles.

Le fait de la présence certaine de Roger à

ROGER DE LE PASTURE, RÉTABLE DES SEPT SACREMENTS. *Anvers, Musée des Beaux-Arts. (Photo A.C.L.).*

ROGER DE LE PASTURE, LE TRIPTYQUE BRAQUE. *Paris, Musée du Louvre. (Photo A.C.L.).*

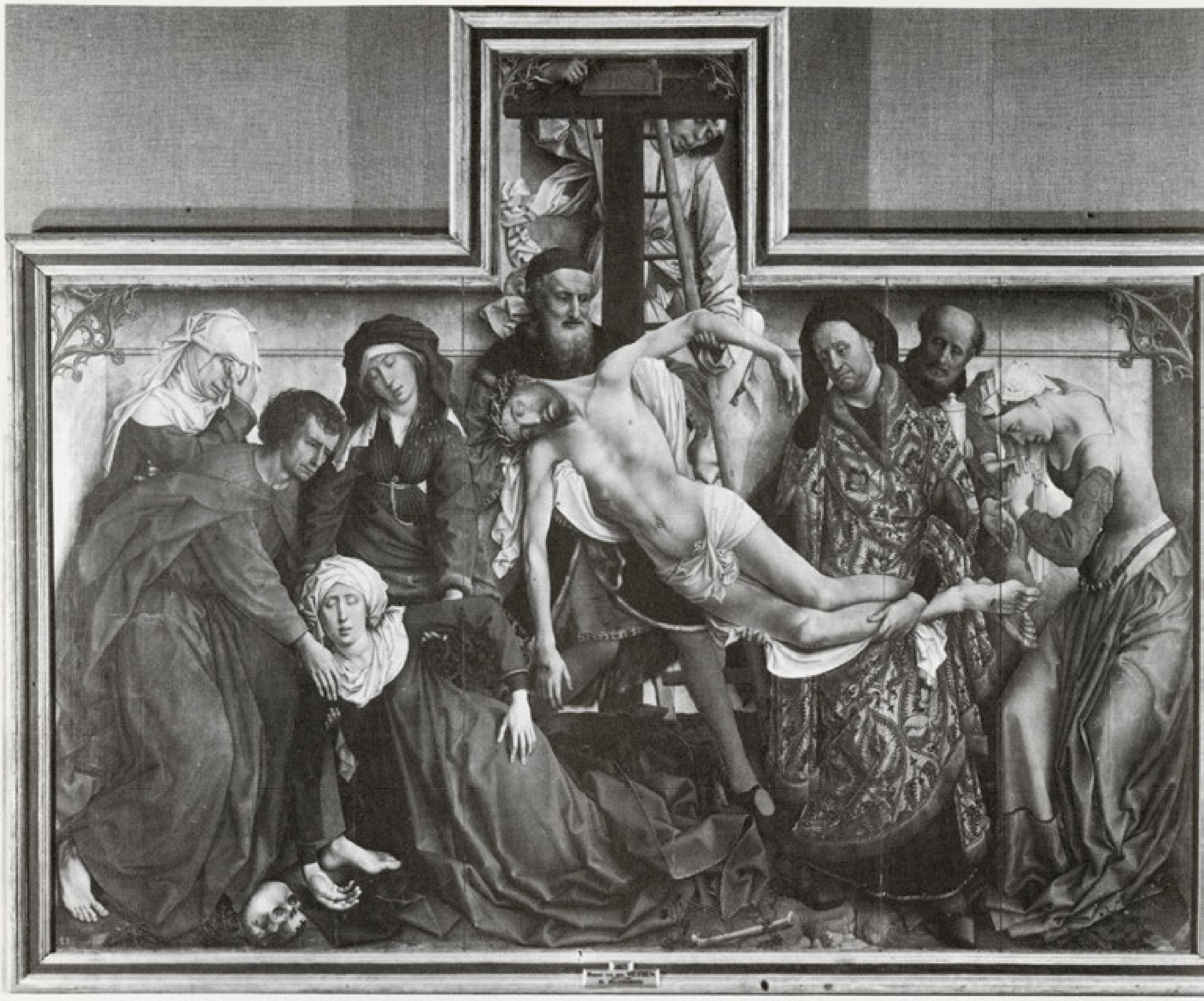
Bruxelles donne toute sa valeur à une ordonnance communale de cette ville en date du 2 mai 1436 consignée dans *Het Roodt Statuet Book : Item dat men na meester Rogiers doet, ghenen anderen schilder aannemen on sub...* ce qui signifie qu'après la mort de maître Roger la ville n'engagera pas d'autre peintre. Vers cette époque, le nom de Roger de 'le Pasture' (forme picarde signifiant 'du pré') sera traduit en flamand par l'expression correspondante, 'van der Weyden'. Dans les comptes du domaine du quartier de Bruxelles, nº 4173, du 24 juin 1436 au 24 juin 1437 (Chambre des Comptes, Archives Générales du Royaume), concernant des rentes viagères, on trouve : *Rogier van der Weyden, zoon was Heinricx, ende Rogier zijn zoon die men juillicx sculdich is te haren live, alsboven VII riders... Deselve Rogier ende Magriete zijn dochter, die men juillich sculdich is te haren live, alsboven VII riders... Deselve ende Lysbeth sijn wyf, die men juilich schuldich is te haren live, als boven, XII riders* (le nom de Roger donné ici au fils du peintre, qui se prénommait Corneille, est probablement une erreur de plume du scribe).
Roger a encore des attaches avec Tournai où il prend une rente en 1441 : *Au XVe de mars. A Rogier de le Pasture, pointre, demorant à Bruxielles occateur aux vies de lui, eagié de XLII ans et de demisielle Ysabel Goffart, sa femme...*
De nombreux documents d'archives ont permis d'établir que les parents de Roger, Henry de le Pasture, coutelier, et Agnès de Watrelos, étaient tournaisiens de naissance, habitaient au moins depuis 1399 une maison à La Roque Saint-Nicaise à Tournai et avaient trois enfants : Roger, l'aîné, Agnès, qui épousa Colart le Duc, et Jeanne, qui épousa Ernoul Caudiauwe et eut une seule fille, Jeannette, dont Roger devint le tuteur à la mort de son beau-frère. Ernoul Caudiauwe acquit la maison de La Roque Saint-Nicaise le 18 mars 1426 après la mort d'Henry de le Pasture. On sait aussi que la femme de Roger, Isabelle Goffart, était la fille d'un cordonnier de Bruxelles (Jean Goffart) et de Catherine van Stockem : Paul Rolland a émis l'hypothèse que cette Catherine van Stockem pourrait être une sœur de la femme de Robert Campin, Isabelle de Stoquain (ou van Stockem).
A Bruxelles, le ménage Roger de le Pasture-van der Weyden habitait une maison, sise derrière le Cantersteen, qui lui appartenait au moins depuis 1449. Il eut quatre enfants : Corneille, l'aîné, qui se fit chartreux à Hérinnes en 1449; Marguerite qui mourut à vingt ans en 1452; Pierre, né à Bruxelles en 1437, qui devint peintre et vécut jusqu'en 1510; Jean, né en 1438, qui se fit orfèvre. Roger mourut le 18 juin 1464. Il fut enterré dans la chapelle de la confrérie des peintres de Bruxelles à l'église des Saints-Michel-et-Gudule où une messe anniversaire fut fondée à sa mémoire. Le 19 octobre 1464, la corporation des peintres de Tournai fit, elle aussi, chanter une messe à sa mémoire.
Un certain nombre de documents d'archives sont relatifs aux paiements de travaux exécutés par Roger, mais ces travaux ne sont pas conservés. En 1439-1440, il polychrome un retable en pierre blanche sculpté par Jean van Evere, retable destiné à l'église des Frères Mineurs à Bruxelles. En 1441, il peint le dragon de la Grande Procession de Nivelles. En 1455, l'abbé de Saint-Aubert à Cambrai lui commande un diptyque (?): il adresse sa demande à *Maistre Rogier de le Pasture, maistre ouvrier de paincture à Bruxelles.* En 1458, Roger exécute la polychromie du mausolée de la duchesse Jeanne de Brabant et de son petit-neveu, mausolée comportant des gisants et vingt-quatre pleurants. Le fondeur de laiton était Jacques de Gérinnes et le sculpteur Jean de le Mer. Le mausolée est placé dans l'église des Carmes à Bruxelles. En 1461-1462, Roger expertise la polychromie faite par Pierre Coustain, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, des statues de saint Philippe et de sainte Élisabeth au Palais ducal.

'Il ne subsiste de Roger de le Pasture-van der Weyden aucune peinture signée ni aucune qui soit authentifiée par une pièce d'archives ou même une source littéraire contemporaine. Les rares œuvres — tout au plus trois — qui

peuvent lui être attribuées sur la foi de pièces d'archives ou de textes littéraires anciens ne le sont que grâce à des sources de la seconde moitié du XVI[e] siècle', écrit Jacqueline Folie dans son étude sur les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands. Ces trois œuvres, ce sont une *Descente de Croix* au musée du Prado, un grand *Calvaire* à l'Escurial et un *Saint-Luc faisant le portrait de la Vierge* au Musée de Boston.
La Descente de Croix (bois, 220 × 262 cm) ornait la chapelle Notre-Dame-hors-les-murs à Louvain, chapelle de la Gilde des Arbalétriers : elle est signalée dans la chapelle du château de Marie de Hongrie à Binche en 1548 par Vincente Alvarez dans sa relation du voyage que le prince Philippe d'Espagne fit aux Pays-Bas. Alvarez précise que l'œuvre se trouvait à Louvain et y fut acquise par la princesse. Molanus, écrivain louvaniste, raconte vers 1570 l'histoire du tableau : il dit qu'il est de Roger, qu'il fut acquis par Marie de Hongrie et envoyé par celle-ci à Philippe II en Espagne.

Importance d'un inventaire. Il existe un inventaire de tableaux donnés en 1574 par le roi d'Espagne Philippe II au monastère de l'Escurial. La *Descente de Croix*, qui avait encore ses volets à l'époque, figure dans cet inventaire sous le nom de *Maestre Rogier*; elle n'est passée que récemment au Musée du Prado. L'œuvre est d'une extraordinaire beauté, traitée comme une sculpture en haut-relief de très grandes dimensions. Les personnages, placés sur un même plan, sont à l'intérieur d'une caisse dite 'huche', en trompe-l'œil, dont le fond est doré comme s'il s'agissait d'un retable sculpté. On peut situer l'exécution de ce tableau avant 1443, date qui figure sur un autre triptyque de Roger, dit *Retable Edelheer*, conservé à l'église Saint-Pierre à Louvain; le panneau central de ce retable, qui est malheureusement en très mauvais état de conservation, est visiblement dérivé de la *Descente de Croix* de Roger au Prado.
L'inventaire de 1574 mentionne comme étant aussi de la main de *Masse Rugier... estaba en la Cartuja de Bruseles* (de maître Roger et provenant de la Chartreuse de Bruxelles) un grand *Calvaire* (bois, 320 × 190 cm), lequel se trouve encore aujourd'hui à l'Escurial. C'est une composition à trois personnages, le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean, semblable aux grands calvaires sculptés et polychromés qui, dans toutes les églises, étaient placés sur une poutre, le trabe, au-dessus du jubé à l'entrée du chœur.
Le plus bel exemple de ces calvaires sculptés encore existants et à leur place originale est aujourd'hui celui de l'église Saint-Pierre à Louvain, qui possède sa polychromie originale. On l'attribue à un atelier bruxellois de la fin du XV[e] siècle, peut-être celui de Jan Borman : on y décèle une très forte influence de Roger.
La chartreuse mentionnée dans l'inventaire de 1574 ne peut-être que la Chartreuse de Scheut, aux portes de Bruxelles, construite de 1450 à 1466 et qui était une filiale de celle de Hérinnes où le fils aîné de Roger, Corneille, s'était retiré en 1449. A la fin de sa vie, Roger avait à plusieurs reprises donné de l'argent et des tableaux à cette maison de Scheut.
Le *Calvaire* de Roger à l'Escurial est une œuvre magistrale, l'une des plus émouvantes par la grandeur et la sobriété des formes et des couleurs. Leo van Puyvelde le décrit ainsi : 'Le corps émacié du Christ modelé en tons jaunes et bruns, se détache avec majesté sur une tenture de vermillon dont les plis, larges et nettement marqués contribuent à accentuer la verticalité... La Vierge et saint Jean sont vêtus de gris, relevé de blanc dans les parties lumineuses et assourdi de noir dans les ombres. L'intérêt majeur réside dans la fraîcheur, la clarté du coloris et la douceur du modelé.'

Le troisième tableau qu'il est permis d'attribuer à Roger en se basant sur l'inventaire de 1574 est un *Saint-Luc*, de la main de *Masse Rugier*. Les dimensions données dans l'inventaire correspondent à celles d'un *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (bois, 136 × 111 cm). Cette œuvre, aujourd'hui au Musée de Boston, fut acquise d'une collec-



ROGER DE LE PASTURE, LA DESCENTE DE CROIX. *Madrid, Musée du Prado. (Photo A.C.L.).*

tion princière espagnole — ce qui autorise à croire qu'il peut être identifié avec le tableau ayant appartenu autrefois à Philippe II. Il est possible que Roger ait peint cette œuvre pour la chapelle de la corporation des peintres à l'église des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles et qu'il ait représenté saint Luc sous ses propres traits. La composition générale et le paysage s'inspirent d'un tableau de Jean van Eyck, la *Vierge dite au chancelier Rolin*, dont il a été parlé dans un précédent chapitre.

Les historiens d'art devraient avoir une pensée reconnaissante pour l'humble scribe de Philippe II qui, en rédigeant l'inventaire de 1574, simple travail de routine, établissait la clef de voûte de nos connaissances sur Roger de le Pasture-van der Weyden, l'un des plus prestigieux peintres de tous les temps. C'est sur la base des trois tableaux identifiés par ce document qu'il est possible de définir le style de Roger et de trier, dans la masse de la production de ce temps, les œuvres qui peuvent lui être attribuées par comparaison.

Pour certaines de ces œuvres, il existe aussi une tradition écrite mais, comme l'a dit Jacqueline

Folie 'le lien étant rompu entre leur origine et leur histoire connue', ces documents ne suffisent pas à établir sûrement leur authenticité. Un voyageur, Ponz, en 1788, visitant la chartreuse de Miraflorès y vit un petit triptyque à trois volets égaux consacré à la vie de la Vierge et du Christ, que la tradition attribuait à *Magister Rogel magno et famoso Flandresco*. Les Staatliche Museen de Berlin ont acquis cette œuvre. Mais il en existe une seconde version, meilleure, que se partagent la Capilla Real de Grenade, qui possède deux volets *Nativité* et *Pieta* (bois, 51 × 38,5 cm chacun), et le Metropolitan Museum de New York qui possède le troisième volet *Apparition du Christ à sa mère* (bois, 63,5 × 38 cm); les volets de Grenade ont été amputés vers le haut pour pouvoir être encastrés dans la multitude des tableaux qui décorent la chapelle royale. Sachant avec quelle désinvolture la famille royale d'Espagne s'appropriait à l'époque les œuvres d'art qui ornaient églises et couvents, il est impossible de dire si le *Retable* de Miraflorès, à Berlin, est ou non l'œuvre signalée dans un ancien cartulaire de ce monastère.

ROGER DE LE PASTURE, SAINT LUC ET LA VIERGE. *Boston, Museum of Fine Arts. (Photo A.C.L.).*

Œuvres attribuées à Roger. Les œuvres attribuées à Roger à la quasi-unanimité des historiens d'art sont au nombre d'une trentaine. Certaines de ces œuvres furent commandées par des personnalités connues: ainsi, *Le Retable des Sept Sacrements* (bois, 119 × 63 - 200 × 97 - 119 × 63 cm, au Musée d'Anvers) exécuté pour Jean Chevrot, évêque de Tournai de 1437 à 1460, dont les armoiries figurent sur le tableau; ainsi encore le *Polyptyque du Jugement dernier* (bois, 225 × 5546 cm), qui a été exécuté pour le chancelier Nicolas Rolin, pour le maître-autel de l'Hôtel-Dieu de Beaune, fondé en 1442 et dédié en 1451. Cette œuvre superbe et monumentale se trouve encore à Beaune. Une *Vierge et Enfant honorés par des Saints* (bois, 53 × 38 cm, au Staedelsches Kunstinstitut à Francfort) fut peinte pour Cosme de Médicis, probablement en 1450 ou 1451 à la même époque qu'une *Déploration* (bois, 111 × 95 cm, au Musée des Offices à Florence) qui est mentionnée dans l'inventaire de la villa Careggi en 1492. Un *Retable du Christ Sauveur* (bois, 41 × 34 - 41 × 69 - 41 × 34 cm, au Musée du Louvre à Paris) porte les armoiries du ménage tournaisien Jean Braque et Catherine de Brabant. L'œuvre ne peut être antérieure à leur mariage en 1450 et fut vraisemblablement commandée par Catherine à la mort de son époux survenue deux ans plus tard, en 1452.

Le receveur général des finances de Philippe le Bon, Pierre Bladelin, a fait faire un triptyque de *La Nativité* (bois, 91 × 40 - 91 × 89 - 91 × 40 cm), aujourd'hui propriété des Staatliche

Museen de Berlin. Le donateur est représenté dans le panneau central. Le triptyque s'est trouvé dans l'église de la petite ville de Middelbourg en Flandre, fondée par Pierre Bladelin en 1452 et dédiée en 1460. Les armes de Ferry de Clugny figurent dans le vitrail d'une *Annonciation* (bois, 113 × 83 cm, au Metropolitan Museum à New York), qui est probablement un volet de triptyque. Le *Retable de l'Adoration des Mages* (bois, 138 × 70 - 138 × 153 - 138 × 70 cm, du Musée de Munich) ornait la chapelle fondée par Goedaert von dem Wassenfass, bourgmestre de Cologne de 1437 à 1462, dans l'église de Sainte-Colombe à Cologne. Enfin, dans un triptyque du *Calvaire* (bois, 101 × 35 - 101 × 70 - 101 × 35 cm, au Musée de Vienne), les donateurs au pied de la Croix sont probablement le peintre et sa femme.

Toutes ces œuvres se caractérisent par une vision sculpturale, la pureté du dessin, la noblesse dans la forme, l'expression réservée des sentiments. Certaines atteignent à un langage pathétique rarement égalé mais toujours contrôlé comme on le voit dans la petite *Pieta* (bois, 32 × 48 cm, du Musée de Bruxelles) et dans un *Calvaire* en forme de diptyque (bois, 175 × 91 cm, au Musée de Philadelphie). La composition très particulière du retable de Miraflorès en trois panneaux égaux sous la forme originale d'un triple portail d'église est reprise dans un *Retable de Saint Jean-Baptiste* (bois, chaque panneau 77 × 48 cm, aux Staatliche Museen de Berlin). Cette œuvre est peut-être le retable qui fut donné en 1476 à l'église Saint-Jacques à Bruges par le marchand pisan Baptiste del Agnelli.

ROGER DE LE PASTURE, LA NATIVITÉ BLADELIN. *Berlin Dahlem, Staatliche Museen. (Photo A.C.L.).*

Roger a peint aussi un grand nombre de portraits, les uns isolés, répondant à la conception que nous avons aujourd'hui de ce genre, les autres, œuvres de piété, destinés aux églises et chapelles et se présentant sous la forme de diptyques avec une Vierge et Enfant. Il semble que les deux volets de ces diptyques existent encore dans le cas de *La Vierge et Enfant* du Musée de Tournai et le *Portrait de Jean de Gros* de la collection Ryers à Philadelphie (bois, chacun 36 × 27 cm), de *La Vierge et Enfant* du Musée de Caen et le *Portrait dit de Laurent Froimont* du Musée de Bruxelles (bois, chacun 49 × 31 cm) et de *La Vierge et Enfant* de la Huntington Library à San Marino et du *Portrait de Philippe de Croy* du Musée d'Anvers (bois, chacun 49 × 31 cm). Pour ce qui est des portraits isolés les plus remarquables, subsistent sans doute un *Portrait de jeune femme* — peut-être Isabelle Goffart, la femme du peintre, (bois, 47 × 32 cm, aux Staatliche Museen de Berlin), le *Portrait de Jean de Coïmbre* (?) prince de Portugal (bois, 39 × 28,5 cm, du Musée de Bruxelles), le *Portrait d'Isabelle de Portugal* (?) (bois, 47 × 38 cm, au Metropolitan Museum à New York) et un *Portrait de Jeune Femme* (bois, 37 × 27 cm, à la National Gallery à Washington).

Certaines œuvres enfin, bien que détruites, ont suscité une telle admiration qu'il convient ici de les mentionner. Ce sont, notamment, deux grands tableaux dits 'de justice' composés chacun de deux panneaux: *La Justice de Trajan* et *La Justice d'Herkenbald.* Ils avaient été commandés à Roger par la ville de Bruxelles pour être placés, selon la coutume du temps, dans une salle où siégeait un tribunal. Ils ont disparu dans le bombardement de 1695 par le maréchal de Villeroy. En 1451, Nicolas de Cusance qualifie leur auteur, Roger, de *maximus pictor*; Albert Dürer en 1520, Guichardin en 1567, Vasari en 1568, Lampson en 1570 et Carel van Mander en 1604 en font l'éloge ou même les décrivent. D'après ces commentateurs, un des panneaux portait la date de 1439 et trois des panneaux auraient porté le nom de leur auteur.

ROGER DE LE PASTURE, VISAGE DE LA VIERGE.
Dessin. Paris. Musée du Louvre. (Photo A.C.L.).

Une tapisserie du milieu du XV^{e} siècle, conservée au musée de Berne, garde le souvenir de ces tableaux.

Renommée de Roger. La grande notoriété de Roger est attestée aussi par les innombrables copies et imitations qu'il a suscitées et par le nombre et la valeur des élèves qu'il semble avoir formés. Ce rayonnement de l'art de Roger a été esquissé de façon très concise mais excellente par Nicole Véronée-Verhaegen.
Le voyage que Roger fit à Rome en 1450, l'année sainte, a sans doute contribué à établir sa renommée au-delà des Alpes : il y reçut plus d'une commande. A la fin de sa vie, en 1463, la duchesse de Milan Bianca Sforza, lui écrivit une lettre de remerciements pour avoir accueilli un artiste italien, Zanetto Bugato. Chose notable, elle n'ignorait pas l'origine tournaisienne de notre peintre : elle adressa sa lettre au *nobili viro dilecto magistro Rugiero de Tornay pictor a Bruselas.*

Le problème Flémalle-Campin-Roger. Dès 1889, Firmenich-Richartz propose d'attribuer au seul Roger l'ensemble des œuvres alors

ROGER DE LE PASTURE, LE JUGEMENT DERNIER. *Beaune, Hôtel Dieu. (Photo A.C.L.).*

connues et partagées entre le Maître de Flémalle et Roger. En 1909, Georges Hulin de Loo attribue les œuvres de Flémalle à Campin dont on venait de découvrir qu'il avait eu un apprenti du nom de Rogelet de le Pasture. Cette opinion est acceptée par Friedlaender et tous les spécialistes. Mais, en 1931, elle fut combattue par Emile Renders. Max-J. Friedlaender se rallia à la thèse de Renders suivi totalement par Jacques Lavalleye. Cependant, Georges Hulin de Loo, Leo van Puyvelde, Charles de Tolnay, Édouard Michel, H. Beenken, Fr. Winkler et Erwin Panofsky restent partisans du partage des œuvres entre Flémalle (alias Campin) et Roger. Tout récemment encore, Martin Davies a défendu cette position. Il souligne cependant qu'en l'absence de toute preuve formelle les opinions sont basées sur l'étude stylistique des œuvres en cause, et il observe, non sans malice, que ces examens restent très subjectifs. Deux des plus grands historiens de Roger, Max-J. Friedlaender et E. Panofsky ont, l'un et l'autre, écrit que si les tableaux de Francfort (de Flémalle) et ceux de l'Escurial et de Madrid (de Roger) pouvaient être réunis dans un même lieu et confrontés, il n'y aurait plus de problème : 'On verrait que toutes ces œuvres sont de la même main', déclare Friedlaender! 'On verrait que ces œuvres sont de deux personnalités différentes', affirme Panofsky!...
Cependant, en ces dernières années, un mode nouveau d'examen des tableaux est apparu, c'est la photographie réalisée aux rayons infrarouges, photographie qui fait apparaître sous la couche picturale le dessin préliminaire. Micheline Sonkes, à qui l'on devait déjà une très remarquable étude des dessins de Roger et de son entourage, s'est penchée sur ce problème. Ses conclusions, encore sommaires parce qu'elle ne dispose que d'une documentation limitée, sont extrêmement prometteuses et permettront certainement de faire progresser le problème en lui donnant de nouvelles limites par l'élimination des œuvres non originales, des répétitions et des copies et en groupant les œuvres qui se révèlent être indiscutablement des créations originales. S'il est vrai que, dans cette appréciation, pourra subsister encore un élément subjectif, ce sera dans une bien moindre mesure.

Lucie NINANE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

A. WAUTERS, *Roger van der Weyden, appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles, peintre belge du XV^e siècle, et Goswin van der Weyden, son fils*, in *Messager des Sciences historiques*, 1846, pp. 127-150. A. WAUTERS, *Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Étude sur l'histoire de la peinture au XV^e siècle*, in *Revue Universelle des Arts*, II, 1855. A. PINCHART, *Roger de le Pasture, dit van der Weyden*, in *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, VI, 1867, pp. 408-494. A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, II, Tournai, 1889. H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle* in *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XIX, 1898, pp. 8-34, 89-116. E. FIRMENICH-RICHARTZ, *Rogier van der Weyden, der Meister von Flémalle*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.S., X, 1899, pp. 1-12, 129-144. F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasburg, 1913. J. DESTRÉE, *L'Énigme du Maître de Flémalle*, in *Wallonia*, XXII, 1914, 5 mai, pp. 273-338. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, II, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924. J. DESTRÉE, *Roger de le Pasture-van der Weyden*, 2 vol., Paris-Bruxelles, 1930. E. RENDERS, *La solution du problème van der Weyden-Flémalle-Campin*, avec la collaboration de J. DE SMET et L. BEYAERT-CARLIER, 2 vol., Bruges, 1931. P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles-Paris, 1932. J. LAVALLEYE, *Le problème Maître de Flémalle-Rogier van der Weyden*, in *Revue belge de philologie et d'histoire* (bibliographie), XII, 1933, pp. 791-805. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, XIV, *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leiden, 1937, pp. 81-86. G. HULIN DE LOO, *Weyden (Rogier De Le Pasture alias Van Der)* in *Biographie Nationale (...) de Belgique*, XXVII, Bruxelles, 1938, col. 222-245. F. WINKLER, *Weyden, Rogier van der (Rogier de le Pasture)* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, begründet von U. THIEME und F. BECKER, XXXV, Leipzig, 1942, pp. 468-476. L. VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands*, Paris-Bruxelles, 1947. F. WINKLER, *Meister von Flémalle*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begründet von U. THIEME und F. BECKER, XXXVII, Leipzig, 1950, pp. 98-101. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its origin and character*, 2 vol., Cambridge, Mass., 1953. M. DAVIES, *The national Gallery, London (Les Primitifs Flamands*, I, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 3), vol. I, Anvers, 1953, n^os 33-36, pp. 49-69, et vol. II, Anvers, 1954, n^os 57-60, pp. 173-198. C. T. EISLER, *New England Museums* (*Les Primitifs Flamands*, I, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 4), Bruxelles, 1961, n° 73, pp. 71-93. R. VAN SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade* (*Les Primitifs Flamands*, I, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 6), Bruxelles, 1963, n° 101, pp. 87-109. J. FOLIE, *Les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, VI, 1963, pp. 183-188, 207-215. V. LOEWINSON-LESSING et N. NICOULINE, *Le Musée de l'Ermitage, Leningrad (Les Primitifs Flamands, I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 8), Bruxelles, 1965, n° 108, pp. 5-20. M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandisch Painting*, II, *Rogier van der Weyden and the master of Flémalle*, translation by H. NORDEN, comment and notes by N. VERONEE-VERHAEGEN, Bruxelles-Leyde, 1967. M. SONKES, *Dessins du XV^e siècle: Groupe van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style.* (*Les Primitifs Flamands*, III, *Contributions à l'étude des Primitifs Flamands*, 5), Bruxelles, 1969. M. SONKES, *Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle*, in *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, XIII, 1971-1972, pp. 161-206. M. DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972. N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*. (*Les Primitifs Flamands, I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 13), Bruxelles, 135, 1973.

UN PORTE-ÉTENDARD. *Cette pièce est un vestige d'une des trois seules tentures que l'on attribue avec certitude à Tournai; on peut en effet la mettre en relation avec la suite de tapisseries de 'verdure' que la ville décida, entre 1477 et 1479 probablement, d'offrir à Jean de Daillon, lieutenant de Louis XI en la ville rivale d'Arras (qui venait d'être prise par le roi et vouée ainsi à la décadence), 'en rémunération de plusieurs plaisirs et amitiés' qu'il lui avait faits. Jean de Daillon ne la vit pas, car l'œuvre, qui était terminée avant la fin de 1482 et nous offre ainsi un jalon précis de datation, ne fut livrée que l'année suivante. Montacute House, Yeovil (Somerset), The National Trust.*

La tapisserie

Parmi les villes d'entre Somme et Rhin où se concentre, au XV^{e} siècle, l'industrie de la tapisserie, Tournai occupe une place de premier rang; sans doute aussi une place à part, en raison de son caractère d'enclave française au milieu des terres qui relevaient des ducs de Bourgogne, même si elle était 'neutre' en fait, vivant 'en toute liberté', quoique 'fort affectionnée au roy', si l'on en croit Philippe de Commines, l'historien de Louis XI.
Malheureusement, si nombre de tapisseries du XV^{e} siècle sont parvenues jusqu'à nous — faible partie, cependant, de ce qui fut tissé —, il est rarement possible de les attribuer avec certitude à l'un des centres alors existants : les marques n'apparaissent qu'au siècle suivant et il n'y a presque jamais concordance entre les œuvres conservées et les documents dont beaucoup, d'ailleurs, ont disparu récemment. L'histoire de la tapisserie reste donc pleine d'obscurités, d'autant qu'il s'agit là d'une activité complexe, exigeant, à la fois, des cartonniers qui transposent à grandeur d'exécution les esquisses fournies par des peintres en conformité (du moins pour les grandes commandes) avec les désirs de la clientèle, des tapissiers capables de traduire ces modèles avec de simples fils de laine et de soie, parfois d'or et d'argent, une organisation commerciale enfin, pour mettre en rapport acheteurs et exécutants.

Débuts de la production. Comme toujours, les origines sont obscures, en raison notamment de l'imprécision du vocabulaire. On rencontre, en effet, des noms de 'tapisseur' à Tournai dès la fin du XIII^{e} siècle; mais les tapissiers médiévaux ont exécuté des sortes variées de tentures, généralement confondues sous le terme de 'tapis', et, si à Paris et à Arras on fait remonter l'apparition de la tapisserie proprement dite aux premières mentions de 'haute lice', en 1303 et 1313, la situation se complique à Tournai du fait que les 'hautelisseurs' qui y ont prospéré pendant des siècles et dont le premier est cité en 1352 ont en réalité fabriqué des étoffes. La cité scaldienne n'en a pas moins tissé à la fois des tapisseries de haute et de basse lice, mais l'industrie en semble encore peu développée au début du XV^{e} siècle, même si l'on rencontre, au siècle précédent, des mentions d'œuvres qui pourraient bien en être des produits. C'est, en effet, à un licier d'Arras — qui était le lieu de fabrication le plus important d'Occident dans les premières décennies du XV^{e} siècle — que Toussaint Prier, chanoine de Tournai, s'adresse pour faire exécuter les tapisseries de la cathédrale, achevées en 1402 et consacrées à la vie des deux saints patrons : Piat et Eleuthère. Et la teneur des plus anciens règlements qui nous sont parvenus confirme que la production est alors peu importante.

Principaux ateliers de tapissiers. Plus détaillés au cours du XV^{e} siècle, ces règlements, cependant, ne laissent qu'à peine entrevoir l'organisation du travail. En revanche, le dépouillement des archives de la ville par Eugène Soil, un demi-siècle avant leur catastrophique incendie en 1940, a livré des renseignements aujourd'hui inestimables. Des noms de maîtres, d'abord, dont le nombre double à peu près entre la première et la seconde moitié du siècle et dont quelques-uns se détachent des autres parce que les textes ou quelques œuvres conservées permettent d'entrevoir leur production. Jeanne Pottequin, veuve de Jean Baubrée, est la première des tapissiers tournaisiens connus comme fournisseurs des ducs de Bourgogne. Robert Dary et Jehan de l'Ortie, qualifiés de 'mar-

chans ouvriers de tapisserie demourans à Tournai', ont tissé pour Philippe le Bon entre 1449 et 1453, l'énorme et fameuse tenture de *Gédéon*, aujourd'hui disparue, mais décrite avec enthousiasme dans la Chronique de Chastellain comme 'la plus riche de la terre par ce temps'. À Jean le Bacre la ville achète en 1475 une chambre de tapisserie destinée à Philippe de Commines. Willaume Desreumaulx exécute entre 1479 et 1482, pour Jean de Daillon, seigneur du Lude et gouverneur du Dauphiné en 1474, 'une tapisserie de verdure pour une chambre' — dont une pièce, une millefleurs avec un cavalier porte-étendard, a été identifiée récemment. Le sujet réapparaît aussi à propos d'une *Histoire de Thèbes* (?) et d'une de *Joseph*, les le Scellier chez qui une *Histoire de Nabuchodonosor* est fabriquée en 1481 et une verdure avec des *Jeux d'enfants* vendue en 1483. Jacques de l'Arcq fournit à la ville, à la fin du siècle, des tapisseries armoriées. C'est à Colart Bloyart que Philippe le Beau achète, en 1501, quatre tapisseries *'à personnages à manière de Banquet'*. Citons encore au XVI[e] siècle, Clément Sarrasin et Jehan Devenins qui, à la fin de leur vie, fournissent les envahisseurs anglais. Enfin, n'oublions pas les de Viscre ou de Visquere, les Burbure, les de Cassel, les Du Moulin et bien d'autres.

Les grands marchands. Il reste cependant à nommer les principaux, quelques-uns de ces maîtres semblant s'être élevés au-dessus de la condition d'exécutants pour devenir de véritables entrepreneurs dont l'importance est capitale dans l'histoire de la tapisserie; à voir le nombre des tentures qu'ils vendent et qu'ils n'ont certainement pu tisser eux-mêmes, ils apparaissent, en effet, comme des intermédiaires entre les fabricants et les principaux acheteurs. Si, par exemple, en 1449, le chambellan et le garde de la tapisserie de Philippe le Bon ont 'marchandé' directement avec Robert Dary et Jehan de l'Ortie pour l'*Histoire de Gédéon*, c'est au plus célèbre de ces grands intermédiaires tournaisiens, Pasquier Grenier, que le duc s'adresse désormais. En relation avec négociants et princes français, flamands et anglais, Pasquier Grenier qui joint à ses affaires de tapisserie le commerce des vins et va entretenir Louis XI en 1481 des affaires de la cité, apparaît comme un personnage considérable. Après sa mort (1493), deux de ses quatre fils marchent sur ses traces : Jean, fournisseur de Philippe le Beau et d'Henri VII d'Angleterre et grand prévôt de la ville. Antoine, vend des tapisseries au cardinal d'Amboise pour le palais épiscopal de Rouen et le château de Gaillon. Mais celui qui, par son importance, apparaît comme son véritable successeur, est le chef d'une nombreuse famille de liciers du XVI[e] siècle, Arnoul Poissonnier († 1522); il a pour clients l'empereur et le roi d'Angleterre et son compte d'exécution testamentaire, dressé en 1539 seulement, montre les sujets qui étaient alors en vogue : Histoire de *César*, d'*Holopherne*, d'*Hercule*, des *Martirs*, verdures et, surtout, un groupe de pièces consacrées à l'histoire de la *caravane* (?), de *Calcou* (Calicut, port du sud-ouest de l'Inde) ou *'de Carrabara dit des Egiptiens)*, que l'on peut identifier à ces curieuses tapisseries de bohémiens ou de cortèges avec des animaux exotiques dont il nous est parvenu quelques exemplaires.

Les clients. Sont-ce ces marchands à l'esprit hardi d'entreprise qui, au milieu du siècle, arrachent à Arras, dont le déclin s'amorce, sa profitable clientèle de gens d'Église et de seigneurs laïques (le caractère luxueux de la tapisserie implique l'appartenance de ses acheteurs aux classes les plus élevées de la société)? Ou ce transfert s'explique-t-il par un progrès des liciers tournaisiens tel que la qualité de leur travail l'emportait sur celle de la capitale de l'Artois? Toujours est-il que, jusqu'à ce que Bruxelles vienne lui ravir la suprématie, à la fin du siècle, c'est à Tournai, devenu le plus grand centre de la tapisserie, que s'adressent les principaux clients d'alors et d'abord le plus fastueux mécène du temps, Philippe le Bon, qui, par sa commande de l'*Histoire de Gédéon*, passe pour lui avoir apporté la consécration. Dès 1446/47 cependant, il payait à Jeanne Pottequin 'ung tappis

de muraille' orné 'd'enfans allant à l'école' qui complétait une 'chambre de verdure ouvrée' du même sujet, qu'il avait achetée à Arras. On dit aussi que ce fut sous l'influence de ses conseillers Jean Chevrot et Guillaume Fillastre, tous deux évêques de Tournai, qu'il conserva sa faveur à la ville, se fournissant peu à Bruxelles où pourtant il était le maître. Il achète ainsi à Pasquier Grenier en 1459 une *Histoire d'Alexandre*, en 1461 une *Passion de Notre-Seigneur* et une chambre de *Paysans et bûcherons*, en 1462 l'*Histoire d'Assuérus et d'Esther* et celle du *Chevalier au cygne*, en 1466 enfin une chambre d'*Orangers* et une de *Bûcherons*, destinées, la première à sa sœur Agnès, veuve du duc de Bourbon Charles I^{er}, la seconde à sa nièce Catherine, duchesse de Gueldre. Quant à Charles le Téméraire, il reçoit vers 1472 une *Guerre de Troie* tissée chez le même Pasquier Grenier, livraison que la Ville et le Franc de Bruges lui donnent 'à son instante prière et désir'; formule qui implique non que la tenture a été conçue pour lui, mais qu'il l'a vue en cours d'exécution ou déjà achevée pour un autre.

Cet autre seigneur pourrait bien être Français; — car les cartonniers de cette tenture sont attachés, on le verra, à la famille du roi Charles VII; — car Dunois, fils bâtard de Louis d'Orléans, le frère cadet de Charles VI, possédait lors de sa mort (1468) 'XIIII patrons de Troye'; — car enfin, vers 1494, le roi Charles VIII fait substituer son emblème aux armoiries d'une *Destrucion de Troyes* qui pourrait bien avoir été l'édition princeps entrée on ne sait comment en sa possession, mais peut-être exécutée pour son oncle Charles de France, frère de Louis XI, ou pour Dunois lui-

SCÈNES DE LA PASSION. *Sur cette vaste tapisserie, sont représentés, de gauche à droite:* Le Portement de Croix, La Crucifixion, la Résurrection, La Descente du Christ dans les limbes. *D'un coloris très relevé, l'œuvre ne comprend pas moins de 57 personnages, de grandeur nature. Elle a appartenu jadis à la collection Léon de Somzée. On la date du troisième quart du XV^e siècle et on l'attribue généralement à la production tournaisienne. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire (Photo A.C.L.).*

même. En raison, en effet, de la disparition de très nombreuses archives, on a sans doute sous-estimé l'importance des commandes françaises à Tournai. Dès 1447-1448, cependant, un compte royal mentionne un paiement pour le voyage d'un écuyer allé 'quérir la tapisserie nouvellement faite audit lieu'; Pasquier Grenier est aussi en relation avec Olivier le Daim, favori de Louis XI, et lui ou ses confrères envoient leurs produits dans de nombreuses villes du royaume : Le Puy, Lyon, Reims, Nuits-sous-Beaune. De puissants personnages, Philippe de Commines, le seigneur de Baudricourt, celui du Lude, le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, Gaspard de Coligny, maréchal de Chastillon, se fournissent aussi de tentures à Tournai. Et l'on n'a pas assez remarqué que ces efforts commerciaux en direction de la France — et de l'Angleterre à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ — correspondent à la nécessité de trouver des débouchés que restreignait sans doute le protectionnisme des centres qui se développaient en pays de langue flamande.

Les successeurs de Philippe le Bon, en effet, ne se sentant plus princes français comme lui, n'ont pas dû éprouver le besoin de soutenir la production de la cité épiscopale et ils favorisent celle de leurs États, au point que Philippe le Beau y prohibe la vente des tentures tournaisiennes et que la ville doit lui offrir, en 1497, 'six chambres de tappisserie de diverses sortes' pour obtenir la levée de cette interdiction. La mesure était manifestement de politique économique; mais Tournai devait tisser des œuvres d'un genre qui ne se trouvait pas alors à Bruxelles, la rivale principale à cette époque, car, en 1501, l'archiduc achète à Colart Bloyart quatre grandes pièces de l'*Histoire de la condamnation de Banquet et de Souper* et, en 1504, à Jean Grenier, 'une riche tapisserie ... à la manière de Portugal et de Indie'. L'année suivante, se rendant en Castille, il achète encore à Jean Grenier six pièces de l'*Histoire du Banquet*, une chambre de *Vignerons* et une de *'Bocherons.'* En 1513, la ville offre à sa sœur, Marguerite d'Autriche, six pièces de la *Cité des Dames*. Quant à leur père, Maximilien, il avait acheté en 1510 à Arnoul Poissonnier huit tapisseries du *Triomphe de Jules César*, une chambre à *ystoire de gens et de bestes sauvaiges a la maniere de Calcut* et une troisième *de toutes choses plaisantes de chasse, volerie et autrement*. Le roi d'Angleterre Henri VIII, maître de la ville en 1513 et grand amateur de tapisseries — on en trouvera plus de deux mille dans son inventaire après décès —, reçoit une tenture achetée par les Consaux à Arnoul Poissonnier en 1513; la même année, son aumônier est gratifié d''une tapisserie figurée des douze mois' et plusieurs seigneurs anglais de la *Vie de Hercules*, du *Voyage de Caluce* ou de l'*Histoire de Judith*.

Il est donc évident que le développement de la tapisserie à la fin du moyen âge n'aurait pas été ce qu'il fut sans la rencontre avec les patriciens de la laine de ces mécènes aux goûts somptuaires à qui la possession de tentures ne permettait pas seulement de réchauffer et d'orner leurs résidences, mais qui voyaient dans l'entassement de riches tapisseries à la fois une réserve de capital et le signe d'une puissance qu'ils étalaient avec ostentation. Lorsque Philippe le Bon accompagna à Paris, en 1461, le nouveau roi de France, Louis XI, il ébahit ainsi le peuple admis à défiler en son hôtel d'Artois par la splendeur et le nombre des tapisseries dont il avait fait parer les murs (les tentures tournaisiennes de *Gédéon* et d'*Alexandre*, notamment), 'et pour la multitude qu'il en avoient les faisait tendre les unes sur les autres'.

Les cartonniers. Les grands intermédiaires semblent avoir eu un rôle essentiel dans un autre domaine encore : celui du choix des peintres chargés de fournir les 'patrons' aux liciers, c'est-à-dire de traduire en cartons à tisser les 'histoires' qui leur étaient indiquées. Lors de la commande de la tenture de *Gédéon* à Robert Dary et Jehan de l'Ortie, par exemple, Philippe le Bon précise que lesdits 'marchans seront tenus de faire faire par Bauduin de Bailleul, ou par autre milleur pointre qu'ils pourront trouver, tous les patrons des histoires

LA GUERRE DE TROIE *est une des plus importantes tentures du XV^e^ siècle. Elle est aussi, par chance, l'une de celles sur lesquelles on est le mieux documenté. Fournie, entre 1467 et 1488, à plusieurs des princes les plus importants de l'époque, par le grand marchand tournaisien Pasquier Grenier — ce qui prouve son succès —, elle comporte onze énormes pièces qui illustrent l'histoire de la 'Destruction de Troie', sujet fort apprécié à la fin du moyen âge. Ici, Hélène, femme de Ménélas, est enlevée par Pâris devant le temple de Vénus; à droite, elle est reçue par Priam entouré de sa cour. Zamora, Cathédrale (Photo Mas, Barcelone).*

et devises que nous leur avons sur ce pourparlé et fait deviser'. Et, quand Pasquier Grenier meurt en 1493, on ne trouve dans son testament, comme mention intéressante dans le domaine de son activité, que le partage de ses 'patrons' entre ses quatre fils; la propriété de ces cartons semble donc avoir été le fondement de la puissance de tels marchands qui les faisaient tisser plusieurs fois et qui, infléchissant ainsi l'évolution stylistique de leur art, n'hésitaient pas, on le voit à propos de la *Guerre de Troie*, à s'adresser aux plus grands peintres du temps, afin de se fournir de dessins à la mode. Le style des tapisseries tissées à Tournai est donc très varié, même si des habitudes de tissage ont pu conférer une certaine unité à des œuvres dues à des cartonniers différents. Malheureusement, bien des œuvres se sont perdues. Pour la première moitié du XV^e^ siècle, on ne peut attribuer avec certitude à la ville aucune des tapisseries parvenues jusqu'à nous et les premières mentions font surtout apparaître des pièces armoriées ou ornées de plantes et d'animaux; mais, si des cartons de peintres tournaisiens tel que Jacques Daret sont tissés à Arras dans le second quart du siècle, sans doute l'étaient-ils aussi dans leur patrie, où, inversement, au milieu du siècle, on n'hésite pas à s'adresser, pour les patrons de l'*Histoire de Gédéon*, au plus grand cartonnier de l'époque, Bauduin de Bailleul, qui résidait à Arras et à qui l'on a rapporté tout un groupe de tentures chargées de personnages un peu figés, aux mines graves, mais d'une grande autorité. Parmi ces œuvres, tissées selon les uns à Arras, selon les autres à Tournai, une *Passion* en deux pièces réparties aujourd'hui entre le musée du Cinquantenaire à Bruxelles et le Vatican, une *Histoire de Clovis*, à Reims, une grande *Vie de saint Pierre* offerte en 1460 à la cathédrale de Beauvais par son évêque Guillaume de Hollande et deux

tentures qui sont vraisemblablement les vestiges des commandes de Philippe le Bon à Pasquier Grenier : une *Histoire d'Alexandre* au palais Doria, à Rome, et le roman du *Chevalier au cygne* dont une pièce se trouve aujourd'hui à Vienne et une autre à Cracovie (mais dont les 'petits patrons' ont été attribués récemment à un disciple de Campin et de Roger de le Pasture).

Bauduin de Bailleul meurt en 1464 et, si son atelier semble repris à Arras, peut-être sa disparition donna-t-elle le branle à un effort pour trouver de nouveaux cartonniers. Sans doute les Tournaisiens s'adressèrent-ils à des peintres de la région qui ont pu fournir des modèles, par exemple pour les *chasses* et *bergeries* dont il s'est tissé des quantités. Mais il semble que, pour les grandes tentures historiées qui sont le sommet de la production, ils soient allés chercher les meilleurs artistes de l'époque, si l'on en juge, d'abord, par la plus importante, peut-être, de la seconde moitié du siècle, la fameuse *Guerre de Troie*, tissée entre 1467 et 1488 environ, d'après les dessins des frères de Vulcop (ou de l'un des deux), Henri et Conrard, peintres de la famille royale française, qui, à ce qu'on sait, travaillent, le second pour Charles VII entre 1446 et 1459, le premier pour la reine Marie d'Anjou, puis, de 1463 à 1465, pour son fils cadet, Charles de France, frère de Louis XI; il disparaît entre 1470 et 1479; Conrard peut-être auparavant. Fait unique dans l'histoire de la tapisserie au XV^{e}siècle, on conserve encore, au Louvre, la plupart des petits patrons qu'ils ont exécutés pour l'*Histoire de Troie*; ces dessins sur papier, qui sont manifestement de la même main que les miniatures ou esquisses qu'on peut leur attribuer, ne sont pas, en effet, des copies réduites faites d'après les tapisseries, mais des projets, qui se distinguent de l'œuvre tissée par maint détail et nous permettent de saisir les modifications que le cartonnier chargé de transposer le dessin primitif à l'échelle de l'exécution — et qui n'est pas forcément le même artiste — pouvait introduire au cours du travail. Encombrées, mais d'une façon remarquablement adaptée au rôle de décor mural plat qui est celui de la tapisserie, pleines de vigueur et d'animation et répondant parfaitement au goût de la fin du moyen âge pour l'histoire héroïque et légendaire, les compositions de la *Guerre de Troie* marquent une évolution considérable par rapport au hiératisme des grandes tentures du milieu du siècle. On retrouve le même style — et la même exécution — dans une autre suite importante du dernier tiers du siècle, la *Vengeance de Notre-Seigneur*, dont plusieurs pièces sont actuellement dispersées entre les musées de Lyon, de Saumur et de Florence. Enfin, si la *Dame à la licorne* a été tissée à Tournai, ce qui est possible, c'est encore un des grands artistes français que l'on retrouve, un disciple des cartonniers de *Troie*, méconnu jusqu'ici, qui, à la fin du siècle, a peint des enluminures pour Anne de Bretagne et donné des patrons de gravures et de vitraux.

Si l'on rappelle maintenant que les peintres de la capitale du Brabant avaient obtenu, en 1476, que les liciers de leur ville s'adressent à eux pour tout ce qui n'était pas motifs courants de leurs verdures ou modifications mineures de leurs cartons, on pourra se demander si cet appel des Tournaisiens aux artistes du royaume de France n'est pas, comme l'orientation commerciale, une réponse à la concurrence de Bruxelles et des autres villes soumises à la dynastie bourguignonne. Cette recherche de cartonniers en dehors des Pays-Bas ne se serait d'ailleurs pas exercée exclusivement en direction de la France s'il est vrai que les *Conquêtes portugaises*, immenses tapisseries qui sont conservées dans la collégiale de Pastrana, en Espagne, et qui commémorent des événements survenus en Afrique en 1471, ont bien été exécutées sur les cartons de Nuño Gonçalves, peintre du roi Alphonse V.

Les œuvres. Encore faut-il être sûr que ces œuvres ont été réellement tissées à Tournai. Or, de toutes celles que les textes nous font connaître, trois seulement peuvent être identifiées avec certitude parmi les tapisseries conservées. La première est la *Guerre de Troie* mentionnée plus haut, dont nombre de morceaux, très dispersés aujourd'hui, sont

DÉTAILS DE LA GUERRE DE TROIE. *Dessin sur papier destiné à l'exécution de la grande suite des tapisseries tournaisiennes conservées actuellement à Zamora. Peu avant 1468. Un 'petit patron' comme celui-ci n'est pas seulement intéressant par sa rareté. Il permet de mieux saisir les détails de la tapisserie, traités avec une précision sans sécheresse. Paris, Musée du Louvre, département des Dessins. (Photo Caisse des Monuments historiques).*

parvenus jusqu'à nous. Heureusement, cette série qui ne comportait pas moins de onze pièces, énormes (chacune mesurait approximativement 9m,50 de largeur sur 4m,80 de hauteur), a été, en effet, tissée au moins cinq fois et les plus grands seigneurs de la seconde moitié du XV[e] siècle en possédaient une édition : outre Charles le Téméraire et Charles VIII, déjà cités, Mathias Corvin, roi de Hongrie, Henri VII d'Angleterre, qui l'achète en mars 1488 à Jean Grenier, et, probablement, Ferdinand de Naples. D'apparence tout autre, la seconde œuvre de provenance tournaisienne sûre, qui se trouve maintenant en Angleterre, à Montacute House, est la millefleurs aux armes de Jean de Daillon, seigneur du Lude, déjà citée, vestige d'une tenture offerte à cet habile serviteur de Louis XI 'par la ville... en rémunération de plusieurs plaisirs et amitiés' qu'il lui avait 'faits', sans doute lorsqu'il était lieutenant du roi à Arras après la prise de la ville en 1477. Elle s'achevait en 1481 et, quoique plus sèche que les millefleurs du type de la *Dame à la licorne*, de la *Vie Seigneuriale*

LA GUERRE DE TROIE. *Il manque ici la partie gauche de la sixième pièce de cette* Guerre de Troie *où l'on voit successivement: Hector, devant la tente d'Achile, proposant aux héros grecs un combat singulier; au dessus, la huitième bataille; à droite, en haut, Hector se faisant armer en dépit des supplications d'Andromaque, puis rencontrant, en bas, son père Priam. Le style de ces scènes, enchevêtrées, comme celles de la* Passion, *parfois confuses, mais beaucoup plus mouvementées, convient parfaitement au rôle de décor mural continu qui est celui de la tapisserie. Les 'petits patrons' de la suite, dont la conservation (au Louvre) est un fait exceptionnel pour cette époque, sont l'œuvre d'artistes qui ont travaillé pour la famille royale française vers le milieu du siècle, les frères de Vulcop. Zamora, Cathédrale (Photo Mas, Barcelone).*

de Cluny ou de l'admirable *Narcisse* de Boston, elle montre que l'on tissait à Tournai ce genre d'ouvrages qui y apparaissent fréquemment dans les textes sous le nom de 'verdures'. La troisième enfin, d'aspect encore différent, est la *Vie de saint Ursin*. Il subsiste quelques morceaux au musée de Bourges.
Elle avait été donnée à la collégiale dédiée à ce saint dans la ville, par son prieur, Guillaume du Breuil, vers 1500; l'obituaire de l'église indique, en effet, qu'il l'avait fait faire 'in villa de Tournayo'.

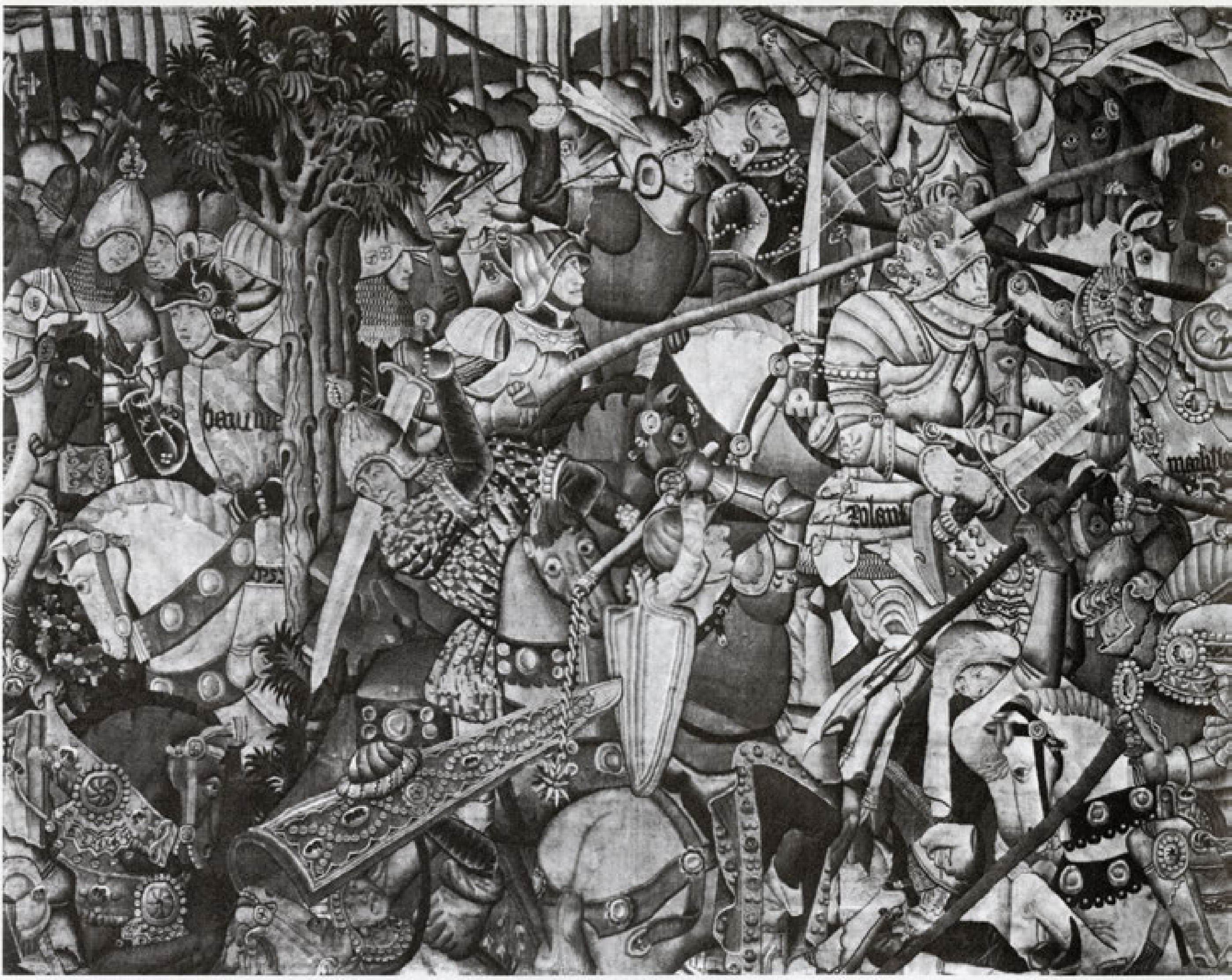
A ces trois œuvres — auxquelles il est loisible d'ajouter l'*Histoire d'Alexandre* et celle du *Chevalier au cygne* — on peut cependant, mais

FRAGMENT DE L'HISTOIRE D'ALEXANDRE. *C'est à Pasquier Grenier, le grand marchand tournaisien, que Philippe le Bon a acheté en 1459 cette somptueuse tapisserie. Rome, Palazzo Doria (Photo Alinari — Giraudon).*

SAINT URSIN ASSISTE À LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE. *L'obituaire de la collégiale de Bourges dédiée à Saint Ursin précise fort heureusement que le prieur Guillaume du Breuil, donateur (vers 1500) de la tenture qui illustre la vie de l'apôtre du Berry, la fit faire 'in villa de Tournayo'. Ce fragment mutilé montre la variété de style des œuvres qui ont été tissées à la fin du moyen âge dans le grand centre des bords de l'Escaut. Bourges, Musées de la Ville (Photo A.C.L.).*

avec moins d'assurance, en joindre d'autres, soit que leurs inscriptions offrent des particularités propres au dialecte tournaisien — c'est le cas de l'*Histoire de Charlemagne*, inspirée du pseudo-Turpin, dont deux éditions ont subsisté, très incomplètes. La pièce consacrée à la *Bataille de Roncevaux* dépassait 13 mètres de longueur. Soit que leurs caractères et leurs sujets permettent de les rapprocher de tapisseries exécutées à Tournai, on citera par exemple les *Sept Sacrements*, l'*Histoire d'Esther* qui a été tissée aussi au moins deux fois, celle de *Banquet* dont on conserve trois suites, aux cartons différents, mais de style très voisin. On peut les mettre en relation avec les tentures achetées par Philippe le Beau à Colart Bloyart en 1501 et à Jean Grenier en 1505, ainsi qu'avec les huit pièces offertes par la ville en 1519-1520 au maréchal de Chastillon, même si la série aujourd'hui la plus complète, celle du Musée lorrain (en cinq pièces), provient des collections du duc Antoine de Lorraine chez qui elle est doublée et tendue en 1511, enfin les nombreuses tapisseries du début du XVI^{e} siècle à sujets exotiques, représentant des *caravanes de girafes*, de *dromadaires*, des *hommes sauvages* ou ces *Bohémiens* qui se disaient originaires d'Egypte et qui avaient inquiété l'Europe lors de leur arrivée au début du XV^{e} siècle. L'énumération pourrait se poursuivre. Bornons-nous à signaler que, si tous les centres en activité à la fin du moyen âge ont probablement tissé des scènes de genre, chasses, bergeries, verdures (millefleurs) etc... et ces tapisseries héraldiques dont l'importance est alors si grande, on peut en attribuer bon nombre à Tournai, ainsi, probablement, que quelques-unes des tentures de chœur si en vogue à cette époque et dont la *Vie de saint Ursin* nous donne un exemple. Indiquons enfin que, vers la fin du premier quart du XVI^{e} siècle, l'imitation des tapisseries de Bruxelles se répand, en liaison avec le développement des ateliers de cette ville. Le déclin de Tournai se marque après le rattachement de la cité à Charles Quint.

La production continuera encore au XVI^{e} siècle et même au XVII^{e}, mais de qualité très



ROLAND BLESSE MORTELLEMENT LE ROI MARSILE. *Fragment d'une tapisserie de Tournai. Comme l'ont établi Rita Lejeune et Jacques Stiennon, on a traité à Tournai au moins trois fois, dans des proportions grandioses, le sujet de la* Bataille de Roncevaux. *Fernand Desonay a reconnu le dialecte tournaisien dans le long texte qui figure sur le fragment de Bruxelles, auquel se rattache le fragment de Florence. Londres, Victoria and Albert Museum, vers 1455-1470 (Photo Victoria en Albert Museum, Londres).*

inférieure. La capitale du Brabant tient alors le flambeau qui, dans la seconde moitié du XV^{e} siècle, a fait de Tournai, alors cité royale, le centre le plus brillant d'un art qui compte parmi les plus remarquables de la fin du moyen âge.

Geneviève SOUCHAL

Les tapisseries tournaisiennes soulèvent des problèmes qui concernent la technique d'exécution et les règlements corporatifs. Il nous semble utile de fournir ici, sur le sujet, des informations complémentaires.

Nature des tapisseries tournaisiennes. Les Tournaisiens ont travaillé aussi bien en haute qu'en basse lice. Car, s'il existait des 'marcheteurs', qui travaillaient sur le métier horizontal, 'à le marche', c'est-à-dire à pédales (en basse lice, comme on dira plus tard), et qui sont volontiers qualifiés aussi de tapissiers, mais dont une partie de la production apparaît comme composée d'ouvrages plus modestes que les grandes tentures historiées, on trouve également des 'tapissiers' proprement dits, distincts d'eux et en plus grand nombre; la différence résidait donc probablement dans l'utilisation, par ces 'tapissiers', du métier vertical (de haute lice). C'est d'autant plus vraisemblable qu'on rencontre encore un autre terme : celui de 'broqueteurs', qui pratiquent 'le métier de faire haulteliche a le broque' et sont distingués des 'hautelisseurs'; or la broche est toujours le nom de la navette chargée du fil coloré de la trame, que le tapissier de haute lice passe à travers les fils écrus de la chaîne pour constituer d'un même mouvement décor et tissu (et qui s'appelle flûte en basse lice); les broqueteurs apparaissent donc — d'autres indices le confirment — comme des tapissiers de haute lice. La similitude d'apparence des tapisseries terminées, qu'elles aient été exécutées sur l'un ou l'autre métier, explique que le terme général de tapissier ait été employé pour les deux catégories d'artisans

(haute- et basse-liciers). L'existence de la haute lice à Tournai est d'ailleurs confirmée par l'examen très minutieux de certaines tentures comme la fameuse *Guerre de Troie*, livrée par le grand marchand Pasquier Grenier qui est dit tantôt marcheteur, tantôt tapissier; si grande que soit la difficulté de se prononcer en ce domaine, il semble, en effet, que cette œuvre ait été confectionnée selon cette technique. Tournai aurait donc employé à la fois le métier horizontal — celui qui fera la fortune de Bruxelles — et le métier vertical, qu'avaient utilisé les Parisiens et ces Arrageois voisins avec lesquels les rapports sont constants au cours du XV^e^ siècle, qu'il s'agisse des liciers ou des cartonniers — rapports qui, en l'absence presque constante de documents précis, rendent d'ailleurs particulièrement difficile l'attribution des œuvres conservées à l'un ou l'autre centre.

Les règlements du métier. La première ordonnance des Consaux relative aux 'tapisseurs', celle de mars 1377, ne parle que de 'sarges, tapis et couvretoirs', de modeste apparence. Celle de 1380 étant relative aux 'draps velus', c'est-à-dire, manifestement, à des velours, il faut attendre le règlement de mars 1397 (1398 n. st.) 'sur le fait des mestier et marchandises de le tapisserie, haulteliche et draps velus', pour voir, à côté de dispositions relatives à la 'sargerie' (serges) et aux 'velus'), en apparaître d'autres qui semblent s'appliquer à la vraie tapisserie: que 'nul ouvrier à le marche ne de hauteliche' n'emploie de fils d'origine étrangère et que 'lesdis ouvrages de hauteliche et de broque', qui comportent des taies de coussins, soient scellés par les 'rewars' (gardes du métier).
En revanche, l'ordonnance du 7 août 1408 'sur le fait ... des draps nommés haulteliche', complétée par celle du 5 janvier 1411, s'applique certainement à des étoffes, car leurs mesures sont déterminées et les chaînes teintes, ce qui est inutile en tapisserie où les fils de la trame sont tassés pour dissimuler entièrement ceux de la chaîne; plusieurs règlements du dernier tiers du siècle sont relatifs aussi à ces riches tissus et aux 'draps velus'.
Ce sont donc les brèves ordonnances de 1410, 'pour ... le prouffit du mestier et marchandise des draps de haulteliche, allemarche et tapisserie' (6 mai) et 'sur le fait del ouvrage et ouvriers de tapisserie sarasinoise appellée à le marche' (9 décembre), auxquelles il faut ajouter l'ordonnance du 10 février 1438/1439 sur les marcheteurs, qui vont régler l'immense production tournaisienne, les premières en prohibant certains filés, la dernière en exigeant les bonnes trames de laine pour les 'ouvraiges de personnaiges', mais en montrant moins de rigueur pour les 'menus ouvraiges tels que de bancquiers (tapisseries de bancs), coussins et couvertoirs', et en commettant à la visite des travaux 'deux personnes dudit mestier ... avecq ung du mestier de broqueterie comme ad ce cognissant'. On peut se demander si les 'ouvriers de tapisserie sarasinoise' mentionnés en 1410 ne faisaient pas des tapis au sens moderne du mot (à point noué et coupé), mais ornés de personnages, comme c'était le cas, semble-t-il, des sarrasinois de Paris, ou s'ils n'étaient pas ceux que l'ordonnance de 1439 nommera 'marcheteurs'; peut-être faisaient-ils les deux sortes d'ouvrages et le terme de marcheteur a-t-il prévalu en même temps que la tapisserie supplantait le tapis. En tout cas, en 1496, dans l'ordonnance du 11 juillet, comme un demi-siècle après, il n'est plus question que 'du mestier de marcheterie et tappisserie', ce qui confirme que les broqueteurs, adjoints en 1439, parce qu'ils s'y connaissaient, aux eswars des marcheteurs, pour 'eskiever aux frauldes qui se poroient commectre', étaient bien des tapissiers.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

E. SOIL, *Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville. Recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai*, Tournai, Vasseur-Delmée, Lille, L. Quarré, 1892, 460 p., pl. B. KURTH, *Die Blütezeit der Bilwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXXIV, 1917, p. 53-110, fig. H. GÖBEL, *Wandteppiche*. I. Teil. *Die Niederlande*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923, vol. I, p. 247-287, vol. II, pl. R.-A. D'HULST, *Tapisseries flamandes du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Bruxelles, L'Arcade, 1960, n^os^ 7-9 et 11. J.-P. ASSELBERGHS, *La tapisserie tournaisienne au XV^e^ siècle, Tournai*, 1967 (impr. en Belgique), 75 p., fig. M. PIWOCKA, *Arras z historia rycerza z labedziem*, dans *Państwowe zbiory sztuki na Wawelu, Nadbitka z III t. studiów do dziejów Wawelu*, Kraków, 1968, p. 295-334, fig., pl. J.-P. ASSELBERGHS, *La tapisserie tournaisienne au XVI^e^ siècle, Tournai, 1968* (impr. en Belgique), 35 p., 30 pl. J.-P. ASSELBERGHS, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne, Tournai, 1970* (impr. en Belgique), non pag., 35 n^os^, fig. J.-P. ASSELBERGHS et I. VANDEVIVERE, *Tapisseries et laitons de chœur, XV^e^ et XVI^e^ siècles, ... Cathédrale Notre-Dame de Tournai, oct.-nov. 1971* (Liège, impr. Soledi, 1971), 72 p., fig. J.-P. ASSELBERGHS, *Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie*, Avec une mise au point de G. SOUCHAL, *Charles VIII et la tenture de la Guerre de Troie*, coll. *Artes Belgicae*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1972, 100 p., 28 fig. (Extr. de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XXIX, 1970). *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, Grand Palais, 26 octobre 1973 - 7 janvier 1974*, Introduction par F. Salet, Catalogue par G. SOUCHAL, (Paris) éd. des musées nationaux (1973), 222 p., fig. N. REYNAUD, *Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henri de Vulcop*, dans *Revue de l'Art*, n° 22, 1973, p. 6-21, 49 fig. G. SOUCHAL, *Un grand peintre français de la fin du XV^e^ siècle: le maître de la Chasse à la licorne, ibid.*, p. 22-49, 79 fig.
Sa contribution étant déjà composée, l'auteur n'a pu tenir compte de l'étude de Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV^e^ siècle à la pré-Renaissance*, dans *Catalogue des tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*. Exposition des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 22 janvier - 7 mars 1976.

SAMSON EMPORTANT LES PORTES DE GAZA. STATUE-COLONNE. *Vers 1120 (?). Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude, narthex de l'avant-corps occidental, portail dit de Samson. (Photo A.C.L.).*

DALILA COUPANT LES CHEVEUX DE SAMSON ENDORMI SUR SES GENOUX. DÉTAIL DU TYMPAN. *Vers 1150 (?). Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude, narthex de l'avant-corps occidental, portail dit de Samson. (Photo A.C.L.).*

VI - L'ART EN ROMAN PAYS DE BRABANT

La sculpture

Le roman pays de Brabant se situe dans l'arrière-pays de deux villes brabançonnes importantes : Bruxelles et Louvain. Il s'étire entre les confins des pays mosan et hennuyer et n'est dominé par aucun centre urbain occupant une position centrale et dont l'influence artistique aurait pu jouer un rôle déterminant pour l'ensemble de la région. Ces données géographiques, s'ajoutant aux données politiques définissant Nivelles comme ville brabançonne, tandis qu'au point de vue ecclésiastique, elle dépend de Liège, font que le roman pays de Brabant, ou mieux le Brabant méridional, ne constitue pas une région artistique autonome et homogène. Dans sa partie orientale, celle-ci sera tout naturellement plus ouverte aux influences mosanes susceptibles de s'exprimer avec leurs variations namuroises, hutoises, voire même limbourgeoises. Mais alors que l'école mosane voit progressivement se restreindre son aire de diffusion, le début du XV^e^ siècle coïncide avec l'extraordinaire développement de l'école bruxelloise dont l'influence fait tache d'huile dans tout le Brabant et même bien au-delà. Et, vers 1500, cette influence sera relayée par les ateliers louvanistes, très actifs à cette époque, tandis que, par la suite, le Brabant méridional n'échappera pas à la mode des retables anversois. Si, aux XI^e^ et XII^e^ siècles, cette région se situe, au point de vue artistique, dans la mouvance mosane (fonts baptismaux d'Archennes, Beauvechain, Gentinnes, Opprebais; portails de la collégiale de Nivelles), ultérieurement, elle dépendra surtout de Bruxelles. Cela n'exclut pas l'activité de sculpteurs régionaux interprétant d'abord le style mosan et, ensuite et surtout celui de Bruxelles. On sait qu'en 1465, un représentant du chapitre de la cathédrale de Rouen devait passer par 'Nyvelle en Brebant' en vue d'y recruter des sculpteurs pour travailler à l'achèvement des stalles de la cathédrale rouennaise. On ne peut guère, cependant, parler d'une production abondante et spécifique au Brabant méridional. Toutefois, les œuvres qu'on y conserve sont suffisamment nombreuses, notamment à Nivelles, pour qu'on puisse, à travers elles, suivre les grandes lignes de l'évolution de la sculpture.

Bien qu'à la collégiale de Nivelles, il y ait encore quelques fragments sculptés antérieurs au XII^e^ siècle, comme une pierre avec un serpent gravé (VIII^e^-IX^e^ siècle), ce sont surtout les reliefs des portails de Samson et de saint Michel qui retiennent l'attention. Le premier mérite une mention particulière, non seulement par le style expressif des scènes, mais parce qu'il est cantonné par deux statues-colonnes qui comptent parmi les plus anciennes d'Europe (vers 1120?).

Par l'élancement et l'élégance des silhouettes dansantes de Samson, ces sculptures s'insèrent encore dans la tradition ottonienne de la première moitié du XI^e^ siècle. Leur originalité réside dans le fait que le personnage n'est pas prisonnier de la fonction de la colonne. Quant aux tympans (vers 1150), leurs reliefs paraissent se gonfler mollement suivant une conception propre à l'art mosan. Si les volumes

CHRIST EN CROIX. *École mosane ou brabançonne, vers 1250-1260. Grez-Doiceau, église Saint-Georges. (Photo A.C.L.). Par son type et par certains détails stylistiques, ce Christ dépend de prototypes mosans. L'interprétation provinciale permet d'envisager l'hypothèse d'une œuvre brabançonne. Le Christ fait actuellement partie d'un Calvaire composite, la Vierge et le saint Jean relèvent, en effet, du gothique tardif.*

SAINT PAUL, *statuette de la châsse de sainte Gertrude, conçue par le moine Jacques d'Anchin et réalisée par les orfèvres Colars de Douai et Jacquemon de Nivelles (1272-1298). Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude, Bien que pièce d'orfèvrerie, il s'agit d'une statue indépendante conçue comme telle. Stylistiquement, elle s'inscrit dans le prolongement du mouvement issu des apôtres de la Sainte-Chapelle à Paris (1248) et dans la phase 'tumultueuse' dont relèvent, par exemple, certains gisants de Saint-Denis. Cette statuette doit avoir été conçue vers 1272 et avant celle de la Vierge ornant un des pignons de la châsse. (Photo A.C.L.).*

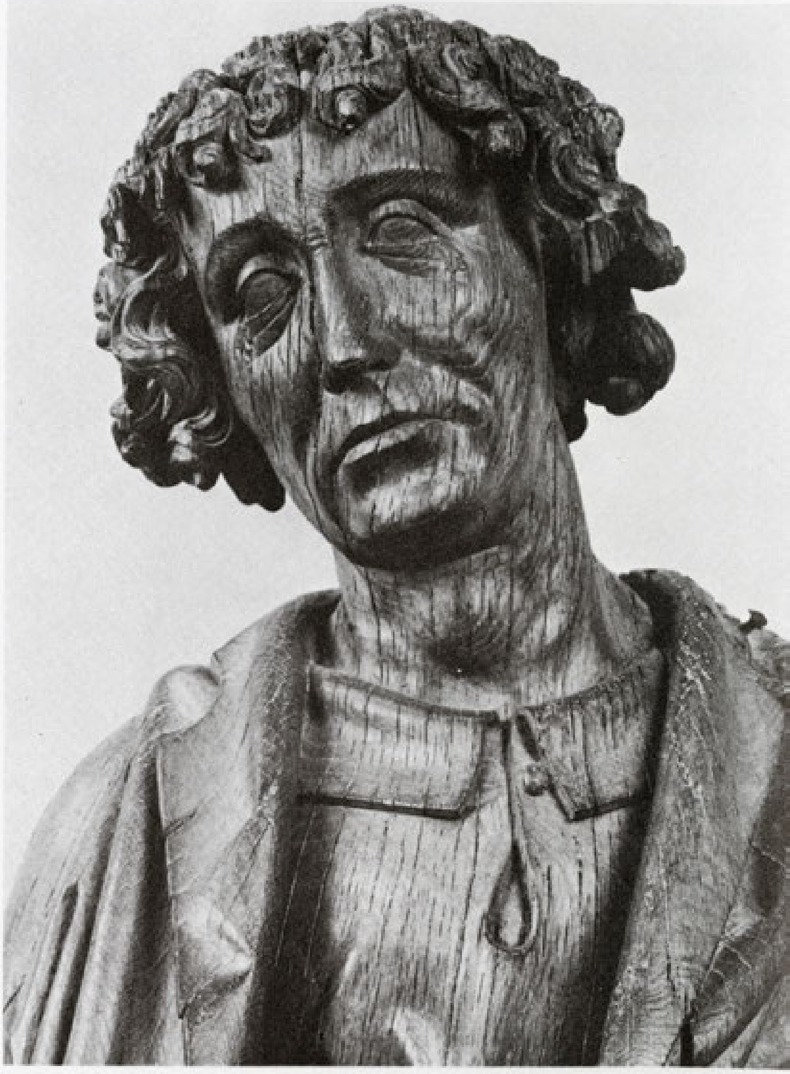
CHRIST EN CROIX. *École brabançonne (maître bruxellois), vers 1340-50. Orp-le-Grand, église des Saints-Martin et Adèle. (Photo A.C.L.).*

SAINT PAUL. *École brabançonne (maître bruxellois), vers 1440-60. Nivelles, Musée d'Archéologie. Cette sculpture fait partie d'une remarquable série provenant peut-être de l'ancien jubé de la collégiale de Nivelles et comprenant, outre cette statue, celles des saints Pierre, Jean et André. (Photo du Musée de Nivelles).*

s'animent de tout un réseau de lignes courbes, celles-ci ne sont point calligraphiques comme en milieu rhénan ou dans l'école tournaisienne. Une belle statue de la Vierge d'Annonciation ou de sainte Gertrude (Nivelles, collégiale, vers 1160?) illustre les mêmes conceptions plastiques. Si les sculptures de Nivelles se rattachent à l'école mosane, elles n'interprètent cependant pas fidèlement le canon mosan, c'est-à-dire liégeois. Peut-être dues à un atelier régional brabançon, elles subissent d'autres influences.

La figure du Christ trônant conservé dans la collégiale de Nivelles (vers 1160), écho provincial des sculptures de Saint-Denis, témoigne d'ailleurs de la pénétration des influences françaises en Brabant, alors qu'au même moment, la sculpture mosane reste ancrée dans ses propres traditions. La *Sedes* de Ways (vers 1140?) montre également que, dans la région, le canon mosan n'est pas scrupuleusement respecté. Le Brabant méridional, surtout dans sa partie occidentale, paraît donc hésiter entre la tradition ottonienne dans sa variation mosane et les conceptions romanes d'origine française.

La rareté des œuvres conservées pour le XIII^e siècle fait qu'il n'est pas possible d'analyser la pénétration du style gothique dans le Brabant méridional. Le grand Christ de l'église de Grez-Doiceau témoigne d'une interprétation provinciale — et peut-être brabançonne — des grands prototypes mosans (vers 1250-60). Le nouveau style gothique n'en détermine pas encore la conception. Par contre, la Vierge assise d'Ittre et celle, très restaurée, de l'abbaye de Bois-Seigneur-Isaac à Ophain (vers 1260?) révèlent l'influence du gothique français mais non de ses tendances les plus progressistes. Celles-ci déterminent le style raffiné, typique de l'art de cour à Paris, d'une œuvre qui, techniquement ne relève pas de la sculpture, mais qui la concerne directement : la châsse de sainte Gertrude a Nivelles (1272-1298). En effet, les statuettes qui la décoraient sont comparables à la grande statuaire. Conçue par le moine Jacques d'Anchin, réalisée par les orfèvres Colars de Douai et Jacquemon de Nivelles, la



SAINT JEAN, DÉTAIL. *École brabançonne (maître bruxellois), vers 1480. Paris, Musée du Louvre. Ce saint Jean fait partie du Calvaire provenant de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles. (Photo des Musées nationaux, Paris).*

châsse est essentiellement française. Elle témoigne de la diffusion de l'art parisien magistralement interprété, mais non d'une manière homogène et non sans un certain décalage chronologique pour certains détails. Pour le XIV^e siècle, deux œuvres sont à signaler : les Christs de Mont-Saint-André et d'Orp-le-Grand. Le premier se situe dans le prolongement du *dolce stile nuovo* des années 1300 (atelier namurois? vers 1320-30). Le

second montre l'évolution vers le naturalisme (vers 1340-50). Son importance réside dans le fait qu'il est la plus ancienne des grandes sculptures présentant des caractéristiques spécifiquement brabançonnes, probablement bruxelloises, comme l'a démontré J. Steyaert. Nombreuses sont les sculptures qui permettent de suivre toutes les phases de l'évolution stylistique de la fin du moyen âge, c'est-à-dire depuis le style international des années 1400 jusqu'à la Renaissance (ca. 1550). Des statuettes d'Huppaye et de Tourinnes-la-Grosse montrent une des plus intéressantes interprétations du style des années 1400 en milieu bruxellois. Partant d'une composante mosane, le sculpteur fera une synthèse des deux grands courants européens du moment: le courant parlérien et le courant parisien symbolisé par Beauneveu. Avec le remarquable bas-relief d'Isabelle et de Christine de Franckenberg (Musée de Nivelles, avant 1442), nous avons un témoin de l'influence tournaisienne dans le milieu brabançon; c'est l'une de ses principales formulations du gothique tardif. Des sculpteurs locaux donnent une interprétation régionale caractérisée par une géométrisation plus accentuée et plus systématisée.

D'une conception différente par son ampleur plastique relèvent les imposants apôtres du Musée de Nivelles (vers 1440-1460) dont des sculpteurs nivellois pourront, par la suite, s'inspirer. Si l'on trouve des œuvres limbourgeoises à Autre-Église (écho des créations de N. Gheraert), si les Christs de Bomal-lez-Jodoigne et de L'Écluse peuvent être hutois, si, à Beauvechain, à Bierges-lez-Wavre, à Grez-Doiceau, à Nil-Saint-Vincent et à Piétrebais, on observe des témoins du rayonnement louvaniste, la majorité des sculptures du Brabant méridional relève de la production bruxelloise. Et, parmi elles, se trouvent quelques-unes des œuvres majeures de cette école. Une sainte femme et un Saint-Hubert à Haut-Ittre, un Saint-Médard à Jodoigne, une Sainte-Renelde à Saintes, une Vierge d'Assomption de la collégiale de Nivelles sont particulièrement caractéristiques du gothique tardif bruxellois dans ses conceptions équilibrées de la plastique et du réalisme. L'ensemble le plus impressionnant est incontestablement le Calvaire de Nivelles (Paris, Musée du Louvre, vers 1480), dû à un sculpteur exceptionnel sachant exploiter toutes les ressources de la plastique pour exprimer toute la gamme des sentiments que peuvent éprouver ses personnages. En cela, cet ensemble n'est pas sans symboliser les conceptions mystiques et artistiques de la fin du moyen âge. En cela aussi, le sculpteur transcende le cadre de l'école dont il relève. De son style expressionniste dépend un beau Saint Feuillien (Nivelles, collégiale, vers 1520). Le réalisme tend à s'y exacerber. On se trouve dans une impasse stylistique dont la sculpture ne pourra sortir et recommencer une nouvelle évolution que grâce à la Renaissance.

Robert DIDIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957; R. DIDIER, *Contribution à l'étude de la sculpture gothique tardive dans le Brabant méridional*, dans *Annales de la Société d'archéologie, d'histoire & de folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, XXII, 1973, p. 89-209; J. STEYAERT, *The sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish works*, Ann Arbor, 1975.

VII - L'APPORT DES CISTERCIENS DANS L'ARCHITECTURE EN WALLONIE

Les caractéristiques générales de l'architecture cistercienne. Dès la fin du XII^{e} siècle, les procédés gothiques se propagent aussi grâce aux constructions monastiques et aux vastes abbatiales cisterciennes. Ceci se vérifie en Wallonie comme ailleurs, et les beaux exemples d'Orval, de Villers et d'Aulne en portent un éloquent témoignage.

On ne peut les commenter et les comprendre sans rappeler les données fondamentales qui déterminèrent leur esthétique bien particulière. Robert, abbé bénédictin du monastère de Molesmes, fonde, en 1098, une communauté nouvelle à Cîteaux, et il en assume la direction. Non pas qu'il soit vraiment en conflit avec son Ordre, mais il oriente sa réflexion vers un grand dépouillement. Les communautés bénédictines issues de Cluny avaient quelque peu relâché les principes de la vie monastique définis par saint Benoît. Leurs églises monumentales s'ornaient de riches portails, de chapiteaux historiés, de peintures murales. Robert de Molesmes veut redonner son austérité primitive à la règle du saint fondateur. S'il se retire à Cîteaux, c'est pour y réunir une communauté répondant à ses préoccupations ascétiques. Sous le troisième abbé, Étienne Harding, Cîteaux se développe considérablement et essaime, notamment à Clairvaux, dont, en 1112, saint Bernard fut le premier abbé; la puissante personnalité de celui-ci va rayonner, on le sait, non seulement sur les Cisterciens, mais sur la chrétienté tout entière. Dans le domaine de l'architecture comme dans ceux de la vie et de la pensée, les Cisterciens recherchent la simplicité et le dépouillement. Les monastères sont conçus sobrement et limités à l'essentiel, sans clocher et sans décor. Pour reprendre le mot de Focillon, saint Bernard 'entoure d'un mur austère l'ardente austérité de la foi'. Ce sera la grande époque de l'architecture romane cistercienne, celle des abbayes de Pontigny (dans son premier état), Morimond, Clairvaux, Sénanque, Silvacane, du Thoronet et de tant d'autres de France, d'Italie, d'Espagne, du Portugal, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Irlande, de Hongrie et même de Chypre. Pour situer le niveau de ces œuvres, dont certaines sont des chefs-d'œuvre de l'architecture cistercienne et de l'art tout court, comment ne pas évoquer ici, tout particulièrement, Fontenay en Bourgogne, Eberbach dans le Palatinat et le Thoronet en Provence? Celle-ci était chère à Le Corbusier qui en a tiré plus d'une leçon, et à Fernand Pouillon qui en a tiré un livre. Toutes trois, admirablement conservées dans leur forme originelle, portent témoignage de l'esprit de simplicité et d'austérité des moines de Cîteaux, de la lucide intelligence des maîtres d'œuvre et aussi de leur sensibilité; il en résulte un incomparable agencement du plan ainsi qu'une harmonie ferme et pure des volumes. Une telle architecture transpose dans la pierre l'esprit de saint Bernard; elle porte en elle le génie du grand moine qui a si impérieusement dominé son temps; support d'une pensée, elle s'accomplit dans la plus émouvan-

te perfection et dans le sens le plus profond de l'art où rigueur et sensibilité se rejoignent.
Sens de l'art, sans doute, mais aussi, chez les Cisterciens, sens de la vie présente et des progrès à venir. Leur opposition à Cluny était moins un soulèvement contre ce qui existait qu'une adhésion à une façon de sentir qui s'esquisse. Quand saint Bernard fulmine contre les décorations clunisiennes, contre 'les monstres grotesques', contre 'cette beauté qui prend sa source dans la déformation', contre 'l'étrangeté qui se veut beauté', il pressent un retour à la nature et à la simplicité naturelle. De même, le culte des Cisterciens pour la Vierge est lié à la tendresse féminine qui va colorer l'art, la littérature et la foi.
En ce qui concerne l'art de bâtir, l'architecture des moines de Cîteaux s'épanouit dans une expression raisonnée de la structure, dissociant les éléments porteurs et les éléments portés, ouverte de la sorte à l'éclosion du gothique. Aussi, les Cisterciens donneront-ils à la France de splendides abbatiales gothiques, dont les ruines de Longpont, Ourscamp ou Royaumont offrent de si parfaits exemplaires; ils seront parmi les premiers à exporter la technique gothique, à la faire connaître et à la promouvoir à travers tout l'Occident par les témoignages vivants de réalisations qui serviront de modèles, surtout aux constructions humbles des petites villes et des campagnes.

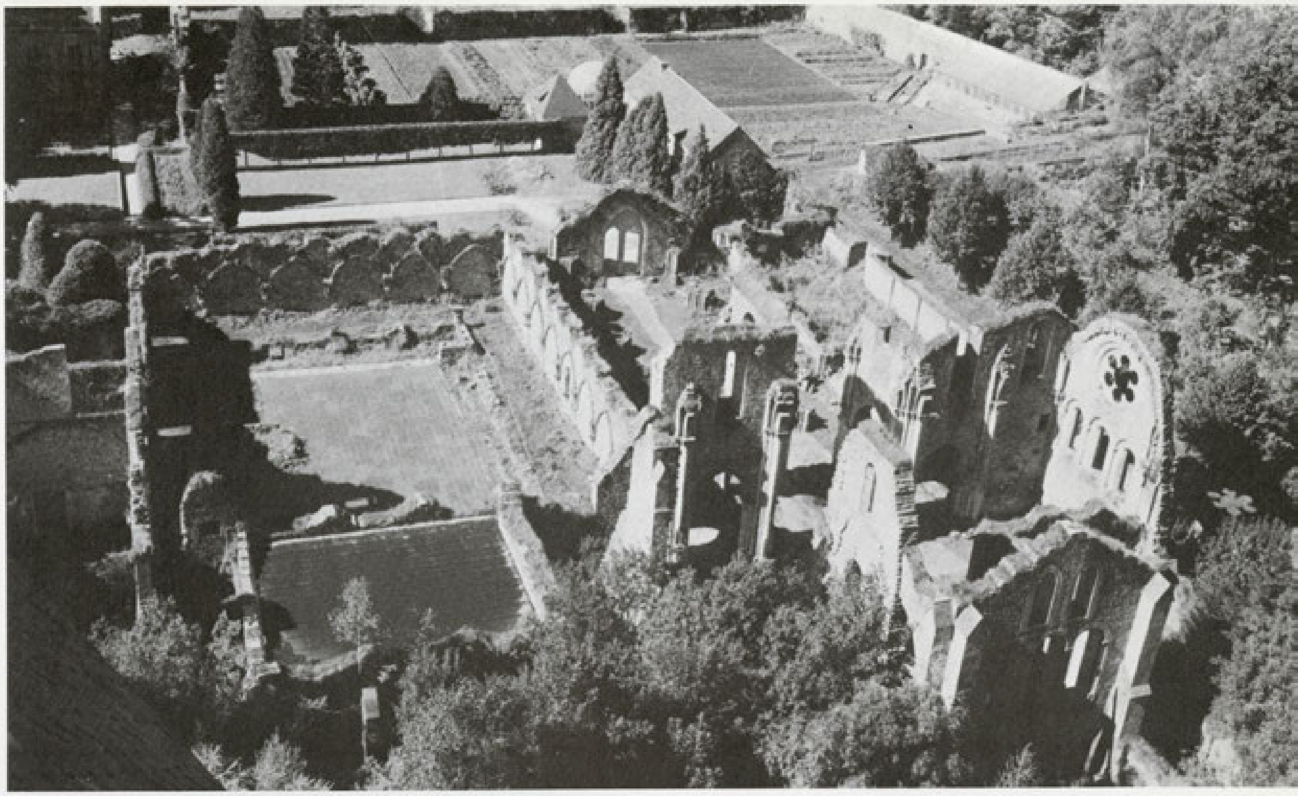
Les Cisterciens en Wallonie. Les Cisterciens essaimèrent chez nous dans le deuxième quart du XII^e siècle. Selon leur formule habituelle, et contrairement aux Bénédictins qui choisissent les crêtes, ils s'établissent au creux des vallons boisés où l'eau apporte la force motrice, l'alimentation en poissons et les avantages de l'hygiène. A l'origine, leur installation est souvent précaire, faite de constructions légères à ossature de bois. Mais, dès la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle, ils bâtissent quelques importantes abbayes: Orval dans une combe boisée aux confins de l'Ardenne et de la Gaume, Aulne sur la Sambre, Villers dans la vallée de la Thyle en Brabant wallon, Cambron au pays d'Ath, Val-Saint-Lambert en bordure de la Meuse liégeoise, Val-Dieu sur la Berwinne au pays de Herve. La Révolution n'en a laissé que des ruines ou des bâtiments abandonnés.
Que subsiste-t-il des premières constructions gothiques de ces monastères cisterciens?

Orval. A Orval, nous nous trouvons en présence d'une architecture drue et savoureuse où structure et décor mêlent les éléments romans et gothiques. L'influence bourguignonne la touche à peine, sinon dans le plan et pour quelques détails. A peine aussi, l'influence de la cathédrale de Laon qui, dans la région et peu après, touchera très particulièrement l'abbatiale de Mouzon, dans les Ardennes françaises. De l'abbatiale d'Orval, construite à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle, subsistent encore les murs latéraux du chœur. Des nefs primitives, il ne reste que la partie inférieure des murs des collatéraux ainsi que des piliers fort remaniés au début du XVI^e siècle, avec des remplois de la fin du XII^e et du XIII^e siècle, ce qui rend prudent le spécialiste qui veut préciser la chronologie. Le mur du chevet, l'entrée occidentale, les demi-colonnes adossées au collatéral sud, la salle du chapitre, ainsi que divers autres éléments ont fait l'objet, en 1934 et 1935, d'une reconstitution de complément fort critiquable. Les parties authentiques de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle montrent la grande liberté d'exécution laissée à une main-d'œuvre locale qui, au même moment, travaillait dans un même esprit à l'abbatiale de Longuyon et ailleurs dans la Haute-Meuse.

Villers-en-Brabant. Villers est la plus belle et la plus émouvante des épaves cisterciennes. Elle a conservé d'importantes parties romanes: le porche de l'église, l'aile des convers et divers autres bâtiments monastiques. L'abbatiale, construite de 1208 à 1274, est un édifice de près de 100 mètres de long dont les parties hautes, sur quelques travées, sont encore couvertes de voûtes sexpartites, les collatéraux étant voûtés d'arêtes. Le maître d'œuvre a trouvé son inspiration dans des mo-

Coment Julius cæsar prist le cite de
belges . z du tout en tout le destruit
femmes en le cite de belges car
samblout que elles fuissent ho:

PRISE DE BELGES (C'EST-À-DIRE BAVAY). *Miniature extraite du premier volume des* Chroniques de Hainaut. *La miniature est restée anonyme, mais l'œuvre littéraire de Jacques de Guise fut traduite du latin en français par le montois Jean Wauquelin en 1445. L'officine du même Wauquelin réalise en 1446, pour Philippe le Bon, une copie de très grand luxe dont le seul premier volume ne compte pas moins de quarante miniatures. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Manuscrit 9242, fol. 216 r°.*



ORVAL. RUINES DE L'ANCIENNE ABBAYE. *Fin XII^e^ siècle-début XIII^e^ siècle (Photo G. Saussus).*

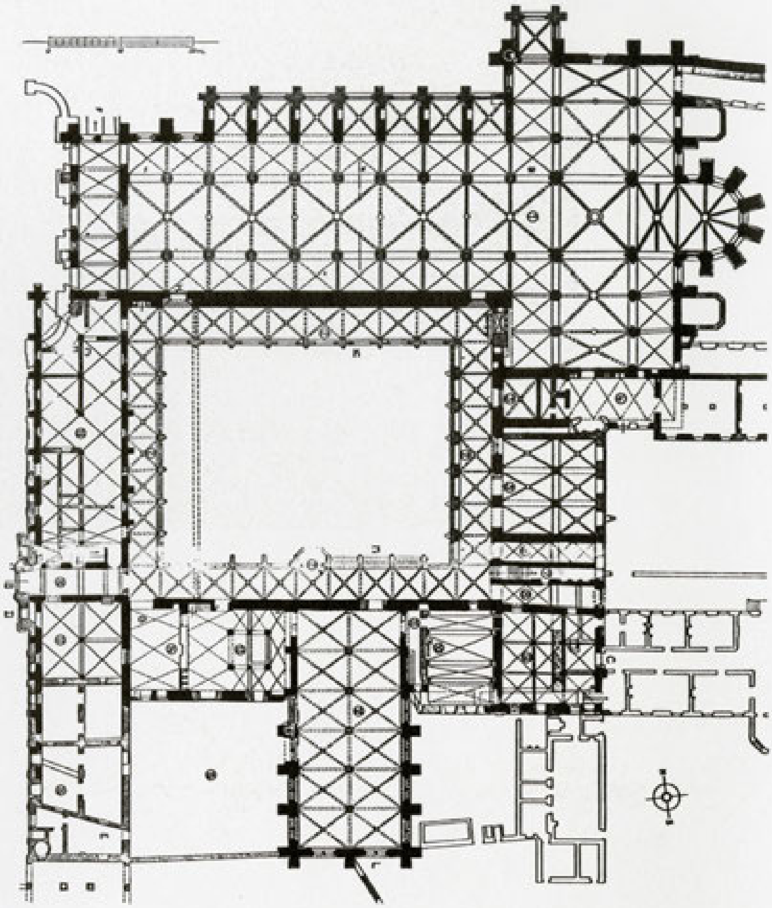
VILLERS. ANCIENNE ABBATIALE. *Par l'austérité de son décor architectonique, cette église répondait à la règle des moines cisterciens qui l'ont élevée dans la première moitié du XIII^e^ siècle. Piliers monocylindriques; corbeille nue des chapiteaux; triforium aveugle. Des voûtes sexpartites couvraient la nef suivant le procédé souvent adopté en France dans les grandes églises gothiques de la seconde moitié du XII^e^ siècle. Il est à noter que, dès l'origine, l'intérieur, entièrement recouvert d'un enduit, s'ornait d'un réseau de faux joints, procédé de décoration courant à travers tout le moyen âge (Photo S. Brigode).*

dèles français de Bourgogne, de Champagne et du pays de Soissons. Son éclectisme témoigne toutefois d'une originalité d'adaptation et surtout d'un sens incomparable des rapports harmonieux dans la rigueur et la fermeté. L'abbatiale de Villers, novatrice par certains apports, archaïsante par bien des détails, est une très grande œuvre parmi les créations du moyen âge gothique. Du cloître, remanié à diverses reprises, ne subsistent que

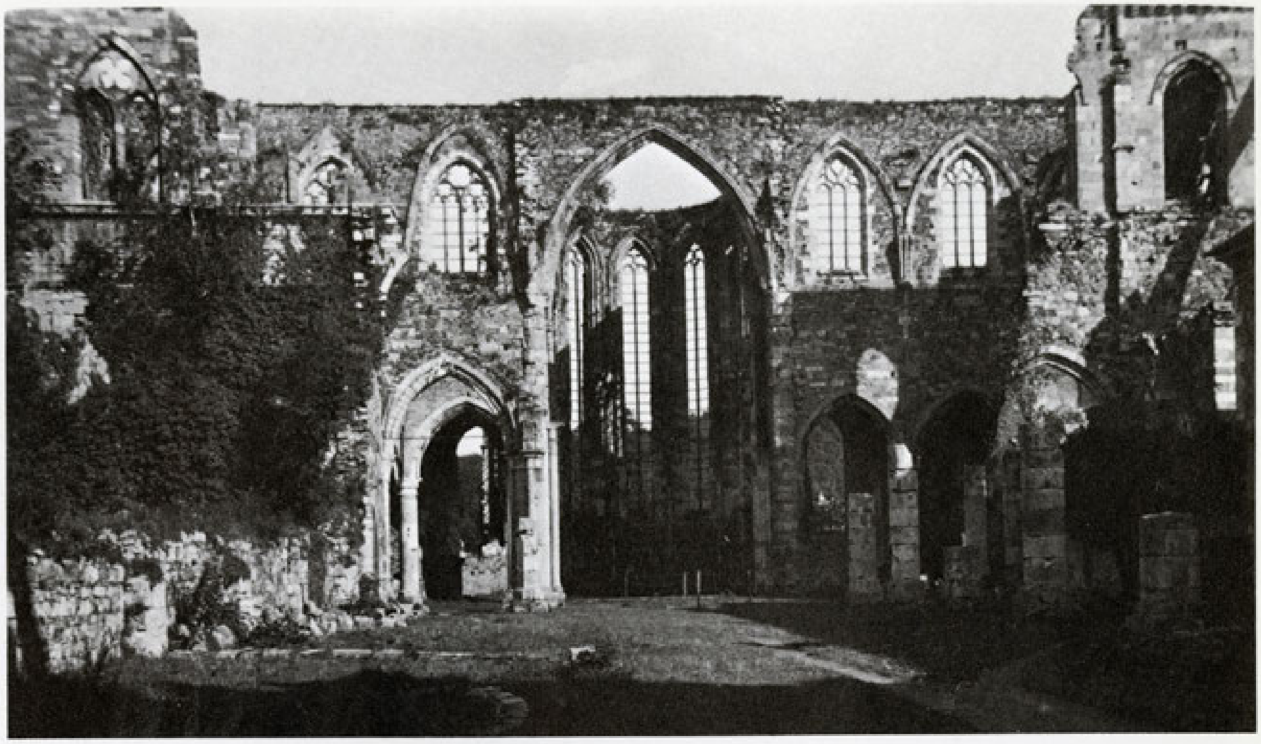
peu d'éléments. Le réfectoire du XIII^e siècle conserve de belles fenêtres géminées, surmontées d'un oculus, mais les voûtes qui s'appuyaient sur les piliers élancés de l'épine centrale ont disparu. La brasserie, œuvre archaïsante, du XIII^e siècle également, encore voûtée d'arêtes, est un témoin fort précieux pour l'étude des bâtiments industriels de l'époque. Les ruines du palais abbatial du XVIII^e siècle complètent cet ensemble remarquable, enchâssé dans une végétation opulente.

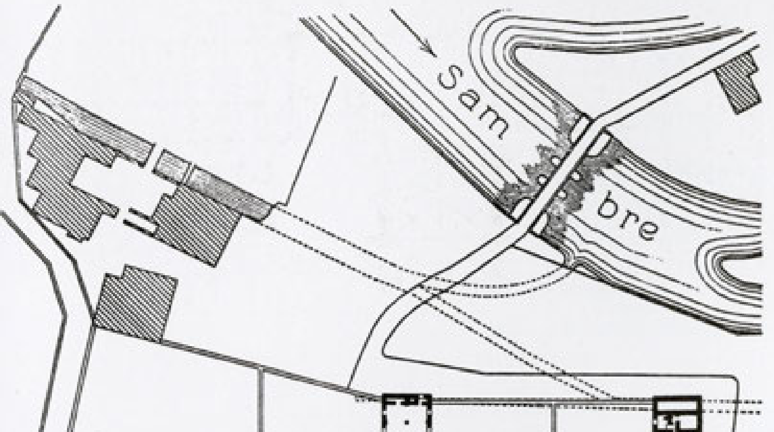
Aulne. A Aulne, il ne reste que peu de chose de l'église du XIII^e siècle : le plan de la nef, la façade occidentale, une partie des murs occidentaux du transept ainsi qu'une travée du collatéral sud reconstituée à titre d'exemple. Cette abbatiale du XIII^e siècle était une construction d'une logique froide; son dépouillement extrême, ses murs nus, scandés par les minces colonnettes des retombées de voûtes, sa maigreur ascétique, ses arcs-boutants tendus, en faisaient une œuvre volontairement impersonnelle qui excluait même la saveur d'un accent de terroir. L'admirable décor de ruines est constitué surtout par le chœur et le transept reconstruits au XVI^e siècle selon les formules du gothique hennuyer, et aussi par la très belle façade du XVIII^e siècle dressée devant l'ancienne façade du XIII^e.

Cambron. Cambron conserve un oratoire souterrain (plutôt qu'un cellier) du XIII^e siècle. De l'église ne subsistent pour ainsi dire qu'une tour majestueuse de style Louis XVI et quelques rares éléments d'origine. Elle fut construite sans doute à partir de 1190, pour s'achever à la fin du XIII^e siècle. Son plan figure sur le levé de l'abbaye dressé au début du siècle dernier par l'arpenteur Lemire. Des fouilles et des sondages entrepris en 1973 viennent de le préciser. L'édifice avait une longueur de 81,50 m. Le chœur se terminait par un chevet plat. Des chapelles continues flanquaient le transept, vers l'est. A l'origine, il n'y avait pas de tour occidentale. Les sondages, dans les maçonneries de la tour du XVIII^e



VILLERS. PLAN DE L'ANCIENNE ABBAYE. *Ce plan reproduit seulement les constructions médiévales de l'abbaye; la brasserie et le moulin, du XIII^e siècle, se situent hors du périmètre dessiné. À l'est, non reprises ici, s'étendent les ruines du palais abbatial et des autres bâtiments du XVIII^e siècle. Plan répondant rigoureusement au programme d'affectation. Au nord, la vaste abbatiale; à l'est, les sacristies, la salle du chapitre et les locaux d'étude et de repos. À l'étage de cette aile orientale, le dortoir donnant un accès aisé à l'église pour les offices de nuit. Au sud, le réfectoire, la cuisine, les celliers. À l'ouest le quartier des convers, des approvisionnements et des relations avec l'extérieur.*





GOZÉE. ANCIENNE ABBATIALE D'AULNE. *La nef du XIII*[e] *siècle a presque entièrement disparu sauf des éléments de la façade, la première travée du collatéral sud, la base des murs et des colonnes, quelques éléments de la face occidentale du transept et les piles de croisée. Le décor de ruines, outre les bâtiments du XVIII*[e] *siècle, est surtout constitué par le transept et le chœur, reconstruits au XVI*[e] *siècle et dont il sera question dans le tome II (Photo S. Brigode).*

GOZÉE. ANCIENNE ABBAYE. PLAN. *À l'origine, plan fort semblable à celui de Villers. Articulation logique autour du cloître. Ici, l'église se situe au sud. A part l'église, les constructions qui figurent sur ce plan appartiennent surtout au XVIII*[e] *siècle. Les parties hachurées ont été construites au siècle dernier.*

siècle, nous ont informé sur la structure primitive. La nef était portée par des colonnes rondes couronnées d'un élégant chapiteau dont la corbeille s'orne de huit hautes feuilles lancéolées; leur finesse et celle de la mouluration du tailloir attestent une main-d'œuvre française. Le triforium était rythmé d'arcades aveugles sur colonnettes, avec chapiteau à feuillage stylisé. La nef – et sans doute le chœur comme le transept – recevait des voûtes sexpartites. Détail à noter, les voûtes, en tout cas celles des bas–côtés, étaient portées par des nervures moulurées, en briques, cas unique dans la région; l'influence de l'abbaye de Coxyde ne doit pas y être étrangère.

Citons aussi quelques vestiges du XIII^{e} siècle au Val-Dieu et au Val-Saint-Lambert. De cette dernière abbaye, subsiste l'aile qui comprend la salle capitulaire et la salle des moines. Selon les résultats des recherches de Léon Ledru, l'ensemble s'inspirait, à échelle réduite, du plan de l'abbaye de Villers-en-Brabant.

Les monastères de moniales cisterciennes. On ne peut passer sous silence les nombreux monastères de moniales cisterciennes, si l'on songe que quarante-huit d'entre eux s'élevèrent de la fin du XII^{e} siècle au milieu du XIII^{e} siècle dans les limites actuelles de notre pays. Presque tous ont disparu. Il s'agissait généralement de petites communautés vivant sur de faibles donations. Leur architecture témoigne d'une pauvreté extrême : les églises n'avaient qu'une seule nef, terminée souvent par un chevet plat; elles n'étaient jamais voûtées, mais couvertes d'une charpente apparente ou lambrissée. Citons l'abbaye de Marche-les-Dames, qu'on appelait jadis plus poétiquement l'abbaye du Vivier-Notre-Dame; elle est enclose dans un site pittoresque au confluent de la Gelbressée et de la Meuse. Il en reste un ensemble de bâtiments du XVII^{e} siècle et une église du XIII^{e} siècle sauvagement restaurée en 1904. Ailleurs, il ne subsiste parfois que d'insignifiants vestiges médiévaux. On aurait pu citer Soleilmont, près de Charleroi, si cette abbaye n'avait pas été la victime, de 1937 à

VAL-SAINT-LAMBERT. ANCIENNE ABBAYE.
Détail d'une porte. XIII^{e} siècle (Photo A.C.L.).

1939, d'aménagements criminels, et, en 1963, d'un incendie, qui n'a laissé que des pans de murailles du cloître et de l'église gothique. Ces derniers restes ont été à leur tour livrés à la pioche des démolisseurs.

Conclusions. Cette vue panoramique sur les abbayes cisterciennes de Wallonie appelle quelques conclusions :
Les Cisterciens ont-ils créé une architecture qui leur soit particulière? Répondre de façon générale et absolue serait méconnaître les données complexes du problème. Encore faut-il faire d'abord une distinction entre la période romane de l'architecture cistercienne, qui demeure davantage fidèle à un esprit bernardin, et la période gothique, ouverte à des courants variés. Pourtant, chez nous comme ailleurs, une première constatation s'impose : le parti constructif reste lié, au XIII^{e} siècle encore, à la

pensée romane; il se traduit par une architecture composée de volumes simples et solides, non engagée vraiment dans l'esthétique linéaire du gothique. La beauté de ces œuvres réside surtout dans la subtile harmonie des proportions.

Issue du sol bourguignon, l'architecture cistercienne en reflète souvent l'esprit et les techniques : formes simples et si rigoureuses qu'on les croirait composées pour se replier sur une méditation sereine, porches ouverts sur toute la largeur de la façade occidentale, retombées sur des culots qui favorisent l'adossement de longues rangées de stalles. La pensée de Robert de Molesmes, d'Étienne Harding et de saint Bernard, la règle et les chants alternés sont des composantes qui se concrétisent et se transposent en synthèse dans la pierre des abbatiales et des bâtiments conventuels.

Unité d'inspiration, sans doute, mais cependant modulée de façons bien diverses. Les grandes abbatiales d'Orval, de Villers et d'Aulne, sont contemporaines à peu d'années près. Mais, que de nuances! Le reconnaître, c'est souligner que l'architecture cistercienne – comme toute autre d'ailleurs – se plie à des techniques constructives liées aux matériaux de la région d'une part, à la main-d'œuvre locale d'autre part. Le degré de dureté de la pierre et les procédés artisanaux du cru déterminent le langage des formes. A Orval, on insère le vocabulaire architectural des Ardennes et de la Haute-Meuse dans une syntaxe quelque peu bourguignonne. A Villers, l'apport des Cisterciens, appuyé sur la tradition locale, est important; il va fixer la tonalité des églises brabançonnes, avec le rythme des grosses piles cylindriques, une certaine qualité des rapports trapus et la grande verrière occidentale s'opposant à la rose française. A Aulne, dans une contrée moins riche en traditions, l'abbatiale du XIII^{e} siècle, hésitante dès l'abord quant au parti à adopter, choisit la solution volontairement impersonnelle, réduite à la rigueur technique; cette froideur aura à affronter plus tard l'élégance du chœur et du transept reconstruits au XVI^{e} siècle. A Cambron, une influence venant de l'abbaye de Notre-Dame-des-Dunes à Coxyde, fera intervenir la brique moulurée comme claveaux des nervures de voûte.

La croisée d'ogives a-t-elle été importée ou propagée chez nous par les Cisterciens? Ici également, il convient d'être nuancé et d'autant plus prudent que les datations demeurent souvent imprécises. A la fin du XII^{e} siècle et au début du XIII^{e}, quand les moines de Cîteaux commencent à bâtir dans nos régions, celles-ci connaissent à peine l'architecture gothique.

Si la voûte sur croisée d'ogives n'a pas été apportée par les Cisterciens, ceux-ci furent, pour nos régions, d'efficients propagateurs de la technique gothique. L'audace novatrice de leurs églises devait susciter l'admiration. En effet, nos villes et nos villages ne connaissaient alors qu'une architecture aux proportions robustes et heureuses, mais timorée en ce qui concerne les supports et le voûtement. Et tout à coup s'élèvent, pour la première fois chez nous, des murs de nef supportés par des rangées de piliers d'une section relativement faible, murs rejoints par des voûtes solides mais légères, tendues sur des nervures de pierre. En fait, l'architecture cistercienne se montrait vivante et résolument tournée vers l'avenir.

Novateurs assurément, mais attachés aussi à bien des procédés archaïsants ou à des formules traditionnelles, tels sont les Cisterciens d'alors. En effet, ils continuent à bâtir selon la technique romane du mur portant; à Orval, à Villers et à Cambron, ils adoptent encore la voûte sexpartite abandonnée partout ailleurs sauf, non loin d'Orval, et plus tardivement encore, à l'abbatiale de Mouzon-sur-Meuse; sur les petites portées et pour les bâtiments utilitaires, ils maintiennent la voûte d'arêtes à travers le XIII^{e} siècle. L'abbatiale de Villers fournit en outre un bel exemple de fidélité aux traditions locales : la partie occidentale est constituée par un 'westbau' à la façon de l'architecture rhéno-mosane des XI^{e} et XII^{e} siècles.

Quant aux bâtiments des moniales cistercien-

nes, tout s'y réduit, nous l'avons dit, à la plus stricte économie des moyens : murs faibles soutenant des charpentes apparentes, des plafonds de bois ou des berceaux lambrissés, à l'instar des églises de béguinages et des églises construites par les Ordres mendiants (Dominicains et Franciscains).

Telles sont les données principales d'une architecture qui touche profondément notre sensibilité en raison de sa sincérité et de sa beauté sobre, faite de rigueur et d'harmonie.

Simon BRIGODE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

GÉNÉRALITÉS

J.-M. CANIVEZ, *Statuta Capitulorum generalium Ordinis cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, 6 vol., Louvain, 1933-1944. IDEM, *L'ordre de Citeaux en Belgique, des origines au XX^e siècle*, Forges-lez-Chimay, 1926. E. DE MOREAU, *Histoire de l'Église en Belgique*, Bruxelles, 1940-1952, 6 vol.

L'ARCHITECTURE CISTERCIENNE

M. AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, Paris, 2ᵉ éd., 1947, 2 vol. F. VAN DE MEER, *Atlas de l'ordre des Cisterciens*, Paris, Bruxelles, 1965. M.A. DIMIER, *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, Paris, 1949. M.A. DIMIER et J. PORCHER, *L'art cistercien en France*, Paris, 1962. A. DEMPF, *Die geistige Stellung Bernhards von Clairvaux gegen die Cluniazensische Kunst*, Wurzbourg, 1953. M. AUBERT, *Existe-t-il une architecture cistercienne?*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, I, 1958, p. 153-158. L.-F. GENICOT, *Comment expliquer l'architecture de Citeaux?*, dans *Histoire et Enseignement*, 16, 1966, p. 16-21. M. DIMIER, *Granges; celliers et bâtiments d'exploitation cisterciens*, dans *Archeologia*, 65, 1973, p. 53-63.

L'ARCHITECTURE CISTERCIENNE EN WALLONIE

P. CLEMEN et C. GURLITT, *Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien*, Berlin, 1916. S. BRIGODE, *L'architecture cistercienne en Belgique*, *Aureavallis*, dans *Mélanges historiques réunis à l'occasion du neuvième centenaire de l'abbaye d'Orval*, Liège, 1975, p. 237-245.

ORVAL

M. ANFRAY, *L'abbaye d'Orval*, Paris, 1939. C. GRÉGOIRE, *Contribution à l'histoire de l'abbaye d'Orval. L'ancien cloître : Historique de son évolution*, dans *Le Pays Gaumais*, 24ᵉ et 25ᵉ années, Virton, 1963-1964, p. 159-275. C. GRÉGOIRE, J. KELECOM et G. MALLIEN, *L'abbaye d'Orval*, dans le catalogue cité ci-après, Sect. I, *Architecture*, p. 17-35. ORVAL, *Neuf siècles d'histoire*, catalogue de l'exposition d'Orval, Liège, 1970, 230 pages. E. FUCKER, *Die Abtei Orval*, dans l'ouvrage de P. CLEMEN et C. GURLITT, cité plus haut p. 163.

VILLERS

H. NIMAL, *L'église de Villers*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XIX, 1907, p. 381-430. G. BOULMONT, *Les ruines de l'abbaye de Villers*, Gand, Namur, s.d. (v. 1909). G. LICOT et E. LEFÈVRE, *L'abbaye de Villers*, 3ᵉ éd., Bruxelles, 1929. R. MAERE, *Étude archéologique sur l'église abbatiale et le monastère de Villers*, publié en annexe à l'ouvrage de E. DE MOREAU, *L'abbaye de Villers-en-Brabant aux XII^e et XIII^e siècles. Étude d'histoire religieuse et économique*, Bruxelles, 1909. W. ZSCHALER, *Die Abtei Villers*, dans l'ouvrage de CLEMEN et GURLITT cité plus haut, p. 65-131. S. BRIGODE, *L'abbaye de Villers et l'architecture cistercienne*, dans *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, IV, 1971, p. 117-140. Pour complément d'information bibliographique voir : É. BROUETTE, *Abbaye de Villers*, dans *Monasticon belge*, t. IV, *Prov. de Brabant*, 2ᵉ vol., 1968, *Archéologie*, p. 359-362.

AULNE

G. BOULMONT, *Les fastes de l'abbaye d'Aulne-la-Riche*, Namur, s.d. (1904?). L. CLOQUET, *Les ruines de l'abbaye d'Aulne*, dans *Annales des Travaux Publics*, 2ᵉ série, t. II, 1897. IDEM, *L'abbaye d'Aulne*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XVIIIᵉ congrès, Mons, 1904. E. KRONE, *Die Abtei Aulne*, dans l'ouvrage de CLEMEN et GURLITT cité plus haut, p. 133-162. S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique*, t. I, Bruxelles, Mons, 1950 (sur l'ancienne abbatiale d'Aulne, p. 193-200).

DIVERS

L. DELFERIÈRE, *Le cellier de l'abbaye de Cambron*, dans les *Annales du Congrès Archéologique de Bruxelles*, Bruxelles, 1936, p. 13-22. R. SANSEN, *L'abbaye de Cambron-Casteau, Carnet de fouilles 1973*, dans *Bulletin du Cercle d'Histoire et d'Archéologie d'Ath*, n° 34-35, juillet-septembre 1973, p. 242-273. A. VAN ITERSON, *L'antique porche de l'abbaye de Saint-Remy à Rochefort (Monographie n° 19 du Cercle culturel et historique de Rochefort)*, 2ᵉ éd., Rochefort, 1970. J.-J. BOLLY, *L'architecture des abbayes de moniales cisterciennes dans l'ancien comté de Namur* (mémoire de licence. Archéol. et hist. de l'art, Univ. Louvain, 1967, ex. polycopié). P.-J. RENSONNET, *Documents d'art religieux, Doyennés de Herve et d'Aubel*, dans *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, 56, 1969-1970 (sur l'ancienne abbaye de Val-Dieu, p. 221-225).

VIII - LA MINIATURE EN TERRE WALLONNE AU TEMPS DES DUCS DE BOURGOGNE

D'aucuns s'étonneront sans doute de voir *La miniature en terre wallonne à l'époque des Ducs de Bourgogne* examinée par un archéologue du livre au lieu de quelque grand historien de l'art. Quelques scrupules m'ont d'abord empêché de répondre favorablement à la demande qui m'était faite; je dois aux lecteurs une courte explication sur les difficultés très particulières que je savais devoir rencontrer. Il est, en effet, bien malaisé d'arrêter un bateau et de ramer à contre-courant; la chose est encore plus délicate lorsque, professionnellement, rien ne m'obligeait vraiment à remettre en cause publiquement certaines incorporations abusives qui furent faites touchant la miniature dans nos régions au XV^{e} siècle.
En 1970, j'avais cependant déjà osé écrire : 'la miniature flamande est un redépart d'artistes de provenances diverses drainés par le mécénat de la Cour de Bourgogne installée dans nos régions'. Dans son introduction au catalogue d'exposition *La miniature flamande*, le regretté Léon Delaissé, précédé d'ailleurs en cela par son illustre maître Frédéric Lyna, avait bien laissé entendre tout ce que l'appellation *miniature flamande* pouvait avoir d'équivoque. Il suffit de considérer objectivement la production flamande antérieure au mécénat actif de Philippe le Bon, pour se convaincre de la pauvreté du livre flandrien à cette époque. Ne faut-il pas attendre 1480 pour que naisse l'école ganto-brugeoise? Or celle-ci est engendrée, au sens propre du terme, par les artisans et les artistes venus de tous les horizons, mais principalement du Hainaut, du Brabant, de la Picardie et de l'Artois. Ajoutons à cela la précieuse contribution de la Hollande, contribution dont a fait si bonne mesure L. Delaissé dans le dernier de ses ouvrages. Le même auteur était conscient de l'apport fondamental et français dans la miniature qui allait fleurir sous le mécénat des ducs de Bourgogne. Pour peu qu'on y soit attentif, on remarquera combien il évite d'utiliser trop fréquemment l'expression 'miniature flamande' tant cette qualification est ambiguë et peu scientifiquement justifiable.
On comprendra d'autant mieux mes réticences actuelles que, depuis les recherches de Delaissé, aucun travail important n'a été publié sur l'ensemble de ce vaste et épineux sujet. Conscient du travail archéologique énorme qu'il faudrait entreprendre pour transformer en démonstration ce que chacun considère déjà comme bien plus que des hypothèses de recherche, je ne pouvais procurer aux lecteurs de cette *Histoire de la Wallonie* la synthèse d'une histoire de la miniature qui reste à faire. Peut-être acceptera-t-on que je rappelle ici quelques faits dont il faudra tenir compte, qu'il faudra mieux observer et enfin mieux expliquer qu'on ne le fit jusqu'à présent. Ces remarques garderont forcément quelque chose d'abrupt dans leur raccourci. Elles auront ainsi l'avantage d'obliger à reconsidérer les problèmes.
L'histoire de la miniature au XV^{e} siècle a été, me semble-t-il, entreprise à contresens. Elle a été faite à rebours de la chronologie réelle et

historique. Au lieu d'observer les faits dans leur ordre de succession, ordre par lequel on explique 'ce qui est' par 'ce qui le préparait antérieurement' et 'ce qui va arriver' par 'ce qui est actuellement', on a sans cesse remonté le cours du temps en essayant d'expliquer à n'importe quel prix 'ce qui était avant' par 'ce qui venait après'. La méthode ne serait pas tellement critiquable si l'on ne pouvait l'éviter, et surtout si les documents faisaient totalement défaut pour aborder les problèmes dans leur ordre naturel et réel. Or, ce n'est pas le cas et, bien au contraire, ces documents et les éléments probants existent en abondance. Comment pareille méprise a-t-elle pu être commise? Peut-être a-t-on estimé qu'il était plus facile de traiter le problème 'à l'envers': en partant de l'école ganto-brugeoise des dernières années du XV^e siècle, on lui a rattaché subrepticement et fort généreusement tout ce qui la précédait. Mais force est bien de constater que l'opération se fit au préjudice de la vérité historique.

Mon propos se limitera donc à énoncer quelques constatations et à rappeler des grands faits qu'il sera presque inutile de commenter. Les méprises géographiques gagneraient à être évitées aussi bien que les anachronismes. L'approche historienne des problèmes culturels ne peut se trouver enfermée dans les limites artificielles de certaines frontières actuelles. Ainsi, à la carte des principautés, mieux connue, il convient, au moyen âge, de toujours superposer la carte des circonscriptions ecclésiastiques. C'est tout un ensemble de réalités de l'époque qu'il faut toujours garder présent à l'esprit. Sans grand rapport immédiat avec la miniature, on est frappé par la 'verticalité' sud-nord des diocèses de Liège, Cambrai et Tournai. Tous les territoires pris ici en considération sont, au XV^e siècle, de culture française et les précieux manuscrits à peintures sont tous de langue française. En 1480 encore, la bibliothèque du premier grand bibliophile brugeois, Louis de Gruuthuse, ne contient guère que des manuscrits enluminés de langue française. Mais, d'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement? Toute la culture est française. Les manuscrits écrits en moyen néerlandais sont très rarement enluminés, et les plus fameux d'entre eux l'ont été en style français! (voir e.a. le manuscrit Néerl. 3 de la Bibl. Nat. de Paris, manuscrit très curieux à propos duquel, en effet, les historiens de l'art ont toujours hésité.) Comme je le disais plus haut, Delaissé a rendu à la miniature hollandaise ce que, sans discernement suffisant, l'on considérait comme appartenant à l'art flandrien. Mais le terme même de 'Flandre' recouvre aujourd'hui tant d'ambiguïté qu'il est presque dangereux d'en user. Si l'on ne peut nier l'évolution des quatre siècles qui nous séparent du XV^e, ne convient-il pas de considérer les faits tels qu'ils se présentaient à cette époque où l'on distinguait la 'Flandre flamingante' et la 'Flandre wallingante'? Comme il serait dangereux de projeter ainsi à la légère les conceptions actuelles! Vraiment, les problèmes de langue n'avaient, à cette époque, rien de commun avec ceux que nous connaissons aujourd'hui. La langue de la culture est le français; les textes dont les riches enluminures font encore notre admiration sont français; et, comme on peut déjà le prouver, les artisans et les artistes sont initialement et jusqu'en 1480 environ, d'origine française, et plus particulièrement d'origine hennuyère, tournaisienne, picarde et artésienne, c'est-à-dire de la partie francophone actuelle du pays. Une énumération suffira ici pour le montrer; mais combien de temps et quelle compétence ne faudra-t-il pas pour le 'démontrer'? Nous allons y revenir. C'est au regard de ce qui s'est passé avant et de ce qui se passe ailleurs qu'on peut juger du présent historique et géographique.

Bien avant le XV^e siècle, Paris est sans conteste le grand centre de production des beaux livres enluminés. Les miniaturistes royaux de Charles V et de Charles VI ont porté à un degré de perfection jamais plus égalé la technique de l'enluminure. L'art du livre manuscrit, et j'entends ici toutes les techniques dites secondaires du livre (mise en pages, écriture, décors), est à son plus haut sommet. La miniature,

techniquement parfaite, reste toutefois médiévale, gothique, avec tout ce que ces locutions comprennent encore de conventionnel et même d'hiératisme, dont il faut d'ailleurs s'abstenir de nier le charme réel. Mais la guerre de Cent Ans vient troubler le travail des paisibles artisans du livre : Paris est occupé par les Anglais et la France a deux rois. Une fois de plus ne commettons pas l'anachronisme de juger cette situation à la lumière des événements futurs. Il était permis de douter et d'hésiter entre le Valois et le Lancastre; la loi salique n'a pas cessé de poser des problèmes aux historiens. Paris et sa célèbre Université n'hésitent pas et se rallient aux Anglais. Tandis que les dominicains en font autant, les franciscains — noblesse et tradition obligent — prennent le parti adverse. Jeanne d'Arc sera brûlée... Mais, en toute bonne foi, c'était à qui brûlerait l'autre. Le duc de Bourgogne était, lui aussi, du parti des Anglais; mais jusqu'à quel point pouvons-nous affirmer qu'il n'hésitait pas dans le choix de son suzerain? Un royaume dans un tel 'état de pitié' est bien peu propice à l'art raffiné des beaux livres. Or cet art coûteux est entièrement à la merci des mécènes bibliophiles, et les plus puissants sont naturellement les plus riches... avec en plus toutefois, pour la Maison de Valois, la mention d'une passion jamais égalée et devenue héréditaire pour le manuscrit à peintures. Or, sous cet aspect, Philippe le Bon est un Valois et le Grand-Duc d'Occident prendra toujours un soin jaloux de sa 'librairie'. Sans aucun doute, bien des artistes formés à Paris suivront Philippe le Bon, mais le prince trouvera dans quelques nouveaux États qu'il va s'adjoindre, des artistes qui travaillent, de longue date, 'à la mode française'. Le Hainaut est sans conteste possible, un berceau, déjà vieux, d'artisans du livre... artisans qui n'attendaient que le mécénat pour donner enfin la véritable mesure de leur talent. La liste de ces artistes est impressionnante. Après les avoir nommés, nous mentionnerons quelques-unes de leurs œuvres. JEAN WAUQUELIN, établi à Mons dès avant 1440, traduit les *Chroniques de Hainaut* pour Antoine de Croy. En 1446, c'est pour Philippe le Bon qu'il entreprend d'éditer la même œuvre (Bruxelles, Bibl. Royale, mss 9242-44); cette nouvelle copie reste un des joyaux les plus prestigieux de l'art du livre et de la miniature. L'activité de l'officine de Wauquelin surprend par son ampleur. Elle publie, à plusieurs reprises et dans un style nouveau que l'on a appelé 'bourguignon', alors que 'montois' lui eut assez bien convenu, de très nombreux ouvrages dont les plus célèbres se trouvent aujourd'hui bien dispersés : Paris, Bibl. Nat., mss français 1419, 9342 : *Histoire d'Alexandre* (82 miniatures); Vienne, Nationalbibl., ms 2549 : *Romand de Girart de Roussillon* (53 miniatures). JACQUEMART PILAVAINE, contemporain, collaborateur puis successeur de Wauquelin à Mons, est originaire du Vermandois. Sa production, très abondante elle aussi, est moins prestigieuse, mais il saura occasionnellement mettre à son service le talent d'un SIMON MARMION, originaire d'Amiens, installé à Valenciennes toute proche de Mons. Le luxueux manuscrit 9047 de Bruxelles témoigne de cette collaboration : il s'agit d'un texte anonyme *Les sept âges du monde* copié par Pilavaine et enluminé par l'incomparable artiste qu'était Simon Marmion. Ce miniaturiste, si justement appelé 'prince d'enluminure' par Jean Le Maire de Belges dans sa *Couronne margaritique*, avait collaboré déjà à l'œuvre de Jean Mansel, la *Fleur des Histoires* (Bruxelles, Bibl. Royale, mss 9231-32, 65 miniatures). C'est par l'officine, très probablement valenciennoise, de Jean Mansel, que, stylistiquement, on opérerait le plus facilement la jonction entre la miniature nouvelle, qui apparaît dans les livres de Philippe le Bon, et la production parisienne des débuts du siècle. Dans le célèbre manuscrit conservé à Bruxelles, on remarque combien était collective la réalisation de ces grandes œuvres : des miniatures attribuées à des anonymes parisiens très proches du maître du duc de Bedford, voisinent celles d'un autre anonyme de nos régions, le maître du Mansel, et les très beaux chefs-d'œuvre de Simon Marmion. On ne peut passer sous silence la célèbre crucifixion du *Pontifical de*

liure.

le fil sunc composa le liure de sapi
ence la ou il fait metion de cestui
simon. le ql liure est coptez entre
les liures du sait canon. z ou .viiie
an du dit ptholomes estoit roy de
macedone antigonus q regn. vb. ans
Et ou .viiie an du dit ptholomeus
furent .vl.m. franchois ocis par
les romains. Mais lacteur dist q
il na point trouue en ql lieu ceste
occision fu executee. de le .iie batail
daufriq. de ptolomeu philopatre roi
degipte z de la bataille de canensse
dist vincet en son vie liure. xxxvie c.
Au xviiie an du regne ptho
lomeus le second de ce nom.
ve z xxx ans apz la fondation de
rome en le .c. z xxxxve olimpiade fu
executee la seconde bataille daufri
que de la qlle vinrent plusieurs

merueilles. de ceste bataille parler
Orose valere z .s. augustin ou .iiie
liure de le cite de dieu la ou il dist q
les boes plerent les enfans ou ven
tre de leur mere furet oys faisans
cris merueilleux z disans parolles
piteuses. On veit voler p lair serpes
hideux. ghelines muer en cocs z fe
mes muer en sexe masculin z plus
daultres merueilles furet veus en
ladvenement de ceste bataille Et le secod
an apz fu sy grant mouuement de
terre en aulcuns lieux q plus edi
fices queyret. z adot quey en rodhe
le grant collosus du ql parle vincet
en son vie liure. z dist q collosus ou
colossus selonc huguce estoit coptez
entre les .vii. merueilles du monde
le .iiie z dist que cestoit .i. ymage
darain lequel auoit .cent z .xxvi.

C'EST·COLLOSVS.

SECONDE BATAILLE D'AFRIQUE ET CHUTE DU COLOSSE DE RHODES. *(extr. Jacques de Guise.* Chroniques de Hainaut, *volume I). Bruxelles, B.R. ms 9242, f 156 (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

l'église de Sens (Bruxelles, Bibl. Royale 9215) que Guillaume Fillastre, évêque de Tournai, fit peindre par son protégé, le même Simon Marmion.

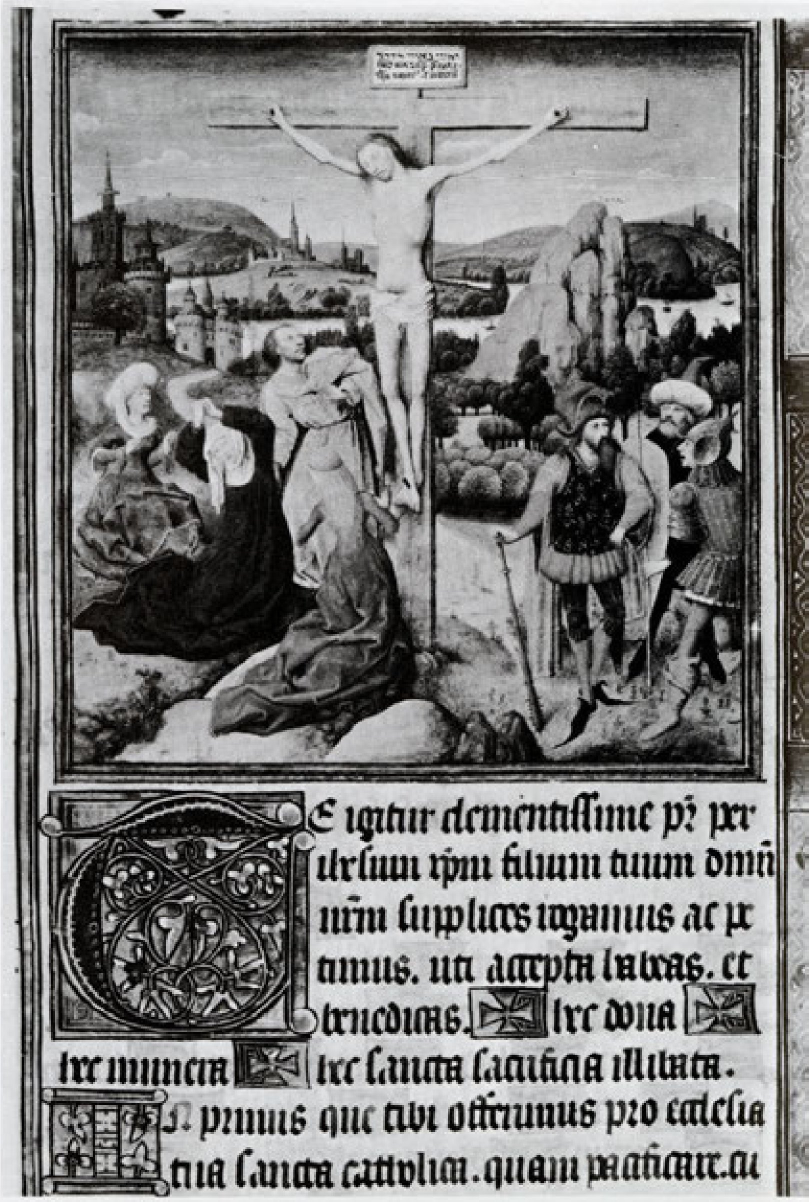
De ces régions, il faut surtout citer un David Aubert de Hesdin, le plus grand éditeur du XVe siècle, et son compatriote Loyset Liedet, le plus prolifique miniaturiste de

cette même époque. Après des débuts, combien prometteurs déjà et que nous pouvons admirer dans les manuscrits Paris Bibliothèque de l'Arsenal 5087 et 5088, *Les Histoires romaines* (55 miniatures), Aubert et Liédet suivront la Cour d'un prince mécène qui sans cesse se déplace du sud au nord, tantôt à Bruges, tantôt à Bruxelles où il faut signaler les enluminures des DREUX JEAN et autres maîtres de la pieuse femme du Téméraire,

LE PARADIS TERRESTRE. *(extr. Œuvre anonyme.* Les sept âges du monde*). Bruxelles, B.R. ms 9047, f 1 v°. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

Marguerite d'York: Paris, Collection du Comte de Waziers, *Vie de saint Adrien* (19 miniatures); Madrid, B. Nac. ms Vit 25-2, *Traités de morale* de saint Augustin (5 min.); Vienne, Nationalbibl. ms 2533, *Chronique abrégée de Jérusalem* (28 min.); Bruxelles Bibl. Royale ms 9081-82, *La Passion* par Jean Gerson (7 min.); enfin le très célèbre manuscrit de Bruxelles, *Benois seront les miséricordieux* (ms 9296). Pour terminer l'esquisse du panorama que nous nous proposions de brosser très rapidement, il faut encore citer la production importante de Jean Miélot, auteur, traducteur, éditeur, scribe et 'secrétaire aux honneurs' de Philippe le Bon duquel il obtient une prébende de chanoine de l'église Saint-Pierre à Lille, très probablement sa ville natale. Les premiers grands miniaturistes auxquels il s'adresse sont aussi lillois, et, avec d'excellentes raisons, les historiens de la miniature française les considèrent comme les descendants très directs de l'art français: le maître de Jean de Wavrin dont Jean Porcher a prouvé qu'il avait appris le métier en même temps que le maître du *Champion des Dames*, dans une officine de la région lilloise. Plus tard, Jean Miélot confiera à quelque miniaturiste bien connu de Philippe le Bon l'illustration de ses copies. Il faut ici citer, entre autres, Jean le Tavernier, venu d'Audenarde, dont les miniatures en grisaille sont un des fleurons les plus originaux parmi les 'historieurs de livre' à cette époque. De cet illustrateur, mentionnons quelques-uns des plus célèbres manuscrits qu'il lui a été demandé de décorer: La Haye, Koninkl. Bibl. ms 76.F.2, Livre d'Heures pour Philippe le Bon (165 min.); Paris, B.N. mss fr. 9198 et 9199, Oxford, Bodleian Lib. ms Douce 374, *Les miracles de Notre Dame* (59, 73 et 66 min.); Bruxelles, Bibl. Royale mss 9066-9068 *Chroniques et conquêtes de Charlemagne* (105 min.). Mais je n'insisterai pas, car mon propos a pour but de 'montrer' combien cette nouvelle miniature est redevable à la terre wallonne, à la francophonie de nos régions. Héritière directe de la miniature parisienne qui 'donnait le ton' et qui 'faisait la mode' au siècle précédent, la miniature 'provinciale' soutenue et encouragée enfin par un mécénat puissant saura traduire en enluminures sa façon plus réaliste et plus humaine de voir les choses. Au gothique compassé et par trop maniéré des historieurs du XIV^{e} siècle, se substitue un art nouveau dont les interférences avec la grande peinture de chevalet font de ce XV^{e} siècle une période particulièrement difficile mais combien captivante. Il me reste à dire pourquoi la 'démonstration' scientifique de ce qui vient d'être dit risque encore de tarder.

CRUCIFIXION. *(extr.* Pontifical de l'Église de Sens*). Bruxelles, B.R. ms 9215, f 129. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



MARGUERITE D'YORK EXERÇANT LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE. *(extr. Œuvre anonyme; traduction française de Nicolas Finet.* Benois seront les miséricordieux*). Bruxelles, B.R. ms 9296, f 1. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

Pour aussi attachant et aussi prestigieux qu'il soit, le domaine qui nous préoccupe ici ne pourra jamais mobiliser de bien nombreux chercheurs. On comprend d'ailleurs aisément les hésitations de certains devant les risques qu'il y aurait à entreprendre aujourd'hui une carrière dans les sciences humaines en général, en histoire et en histoire de l'art en particulier.

Mais, il y a plus : les exigences scientifiques se font de plus en plus grandes; au contact des sciences exactes, l'historien de l'art ne pourra plus se contenter d'un examen hâtif, approximatif, comme celui de nos déjà lointains devanciers qui, en toute bonne foi certainement, se sont crus obligés de tout ranger sous des 'étiquettes' et des appellations insuffisamment

contrôlées mais entérinées d'autant plus facilement qu'elles n'entraînaient, à l'époque, aucune joute passionnalisée. J'y ai fait suffisamment allusion pour qu'il faille insister sur ce nouveau danger d'anachronisme.

Le travail qui s'impose est de deux ordres. Les monuments incriminés ne pourront plus être examinés par le seul biais des enluminures pour déboucher sur une 'histoire de la miniature'. Les peintures de nos livres manuscrits doivent être étudiées dans le contexte pour lequel elles ont été créées, c'est-à-dire le livre. Si les philologues ont trop uniment considéré le livre médiéval comme un 'véhicule' de textes, les historiens de l'art ont restreint leur champ de vision et de recherche aux seules miniatures arbitrairement isolées de leur milieu naturel : le livre. Cette optique les a autorisés à ne faire aucune enquête supplémentaire, ni sur les manuscrits qui les gardent enserrées, ni, a fortiori, sur les livres dépourvus de miniatures et qui, cependant, sont sortis des mêmes officines. Pour obvier à cet inconvénient grave, une nouvelle science auxiliaire de l'histoire s'est créée. Son appellation, la *codicologie* paraîtra un peu barbare; mais son inventeur, M. Charles Samaran, et à sa suite, d'éminents paléographes, l'ont adoptée, tant elle explicite bien ce qu'il faut entendre par là. Codicologie égale science du *codex*, science du livre; cette auxiliaire de l'histoire est une discipline archéologique. Elle s'impose d'étudier le livre, médiéval en l'occurrence, non plus uniquement comme le support presque désincarné d'un texte, ou comme le gardien de belles enluminures, mais comme un objet archéologique qu'il faut examiner dans son entier. On ne peut ignorer plus longtemps les exigences particulières et propres à cet objet, non plus que l'évolution esthétique et technique de l'art du livre manuscrit. Qui ne voit qu'il s'agit là d'une vaste enquête dont je comprends fort bien que les résultats seuls auraient pu intéresser vraiment les lecteurs? Dois-je avouer que, jusqu'à présent, aucun codicologue ne s'est encore demandé 'comment' se faisait la mise en pages des beaux manuscrits du XV^{e} siècle? A plus forte raison est-on dans l'impossibilité de porter un jugement sur les résultats d'une confrontation entre les manuscrits français, par exemple, et les manuscrits montois contemporains des premiers. Le travail archéologique reste à faire et il est gigantesque. Mais de plus, le dépouillement exhaustif ou même suffisant des documents d'archives est loin d'être terminé, et, certains dépôts recèlent encore bien des éléments (listes d'artisans, rôles de toutes sortes, comptes et autres traces de commandes et de paiements) à découvrir et à exploiter au bénéfice de l'histoire du livre en terre francophone. Constater qu'il en va de même pour les régions voisines reste une trop maigre consolation. C'est au prix de beaucoup d'humbles et minutieux travaux que se révélera la vérité historique.

Léon GILISSEN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

C'est au regretté L. M. J. DELAISSÉ que l'on doit les études les plus constructives et les plus originales sur le problème envisagé ici. Citons *La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, Catalogue d'exposition, Bruxelles - Paris - Amsterdam, 1959 et *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley, University of California Press, 1968. Le fascicule de L. GILISSEN, *La librairie de Bourgogne et quelques acquisitions récentes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, Cinquante miniatures*, Éd. Cultura, Bruxelles, 1970, se situe dans le prolongement des travaux de ce pionnier.

Parmi les devanciers de Delaissé, on retiendra surtout les travaux de P. DURRIEU, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Bruxelles - Paris, 1921; F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925; C. GASPAR et F. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, tome II, S.F.R.M.P., Paris, 1945; F. LYNA, tome III, non publié, manuscrit III^{e} série 828, 4 volumes; E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953. On y ajoutera l'article de J. PORCHER, *Les peintres de Jean de Wavrin*, dans *La revue française de l'élite européenne*, 1956, pp. 17 et suiv.

Sur la codicologie, on relira toujours avec profit la mise au point de F. MASAI, *La paléographie gréco-latine, ses tâches, ses méthodes*, dans *Scriptorium*, vol. X, 1956, pp. 281 et suiv.

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

Maistre Guille du fay
Binchois
Tapissier Carmen Cesaris
Na pas longt tẽps sy bien chãterẽt
Quilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequẽterẽt
Mais onques jour ne deschãterẽt
En melodie de tel chois
Ce mont dit ceulx qui les hãterẽt

MAÎTRE GUILLAUME DUFAY ET GILLES BINCHOIS. *Miniature agrandie provenant du manuscrit de* MARTIN LE FRANC *dans son* Champion des Dames *imité du* Roman de la Rose. *Paris, Bibliothèque Nationale, ms. français, n° 12476, f° 98-r°. Guillaume, vêtu d'une robe bleue d'allure cléricale, domine un petit orgue portatif tandis que Gilles, portant tunique rouge, tient une harpe. Allusion probable à l'importance de Dufay dans la musique sacrée et à celle de Binchois dans la musique profane. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

I - IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS LES RÉGIONS WALLONNES DU VIII^{e} SIÈCLE À CICONIA

La gageure est certaine d'espérer cerner en quelques pages l'histoire musicale du moyen âge dans le Pays wallon de l'actuelle Belgique. La difficulté est multiple, et pas seulement inhérente à la nécessité de condenser; elle est encore le fait des multiples échanges qui se sont opérés entre cette aire géographique et les autres contrées d'Europe avec lesquelles elle vit en constante osmose. Ceci par son caractère ambivalent et privilégié de marche romane francophone et le bilinguisme propre à la Principauté de Liège où, tout au long des siècles, furent transfusées vers la romanité les richesses spirituelles et artistiques fondues dans ce creuset si important constitué par la cité épiscopale.

Il s'agit là de phénomènes et d'événements artistiques nettement localisés, qu'on ne saurait confondre avec l'héritage flamand, dont l'importance indubitable dans l'histoire de l'art ne peut être en aucune façon négligée, mais dont le rayonnement correspond à des lieux et des temps précis, nettement différenciés, ce qui n'apparaît pas toujours clairement dans certains travaux contemporains. Le lecteur constatera que cette ambivalence mise en lumière à propos de l'héritage liégeois, s'accompagne d'autres phénomènes linguistiques qui ne sauraient être passés sous silence dans une étude concernant la musique médiévale : d'une part, l'utilisation du latin comme langue des clercs, usage qui fit de l'Europe carolingienne une communauté spirituelle; d'autre part, l'utilisation de la langue d'oïl dans divers aspects dialectaux, comme langue courtoise, par une importante partie de l'Europe au second âge féodal. Ce sont là des réalités historiques que le musicologue ne saurait négliger, la symbiose *littera-musica* étant le principe essentiel de la lyrique durant ces époques lointaines.

Origines. Elles sont évidemment confuses et se laissent péniblement discerner dans les brumes originelles des siècles qui précédèrent l'époque mérovingienne. Il est indubitable que la celtisation entraîna le développement d'un art musical dont il ne subsiste pas davantage de traces que celui qui fut le fait des Romains. Ces deux civilisations successives entraînèrent une collusion qui ne dut certes pas s'opérer sans heurts, au détriment de substrats préceltiques dont aucun élément musical ne nous est parvenu. Le culte d'un dieu Grannus, comparable en une certaine mesure à l'Apollon latin avec lequel il finit par se confondre, attesté dans la région de Liège - Aix-la-Chapelle, n'en est cependant pas l'apanage et se retrouve de part et d'autre de l'Europe celtique. La tradition bardique, purement orale, peut être imaginée d'après les monuments proto-historiques transmis par la littérature brittonique, sans que l'on puisse en caractériser le possible aspect particulier pour le Belgium. On pourrait néanmoins inférer de nos connaissances l'usage d'instruments particuliers, inconnus des Romains, et d'un large emploi chez les 'barbares', telle la petite harpe.

Rome s'imposera durant quatre siècles et imprimera sa marque au Pays : esprit, langue, culture. Et cette romanisation se poursuivra

durant les périodes mérovingienne et carolingienne. On ne pourrait qu'évoquer en général les *scopas* francs, sorte de guerriers histrions dont parlent divers auteurs, si l'un d'eux ne précisait que Clovis avait demandé à Théodoric le Grand de lui envoyer un harpeur et que celui-ci aurait accédé à son désir. Ainsi se trouve au moins attestée une vie musicale dans la région de Tournai, pays d'origine du chef franc. Sans doute sont-ce ces mêmes *scopas* qui établirent la coutume des acclamations litaniques et responsoriales que l'Église catholique a transmises, épurées, dans le Propre de France, sous la désignation d'acclamations carolingiennes, et qui saluaient à l'origine le chef élevé sur le pavois. Sans que l'on puisse entrer dans un exposé historique, nous remarquerons néanmoins que la conversion de Clovis favorise l'évangélisation du Pays. Dans cette même cité de Tournai où résida saint Éleuthère († 532), vint se réfugier Chilpéric, en 571 : on sait l'intérêt de ce prince pour les arts. L'évangélisation entraîne donc l'établissement de monastères au sein desquels vont se développer autant de *scholae* durant les siècles à venir : on en dénombrera une quarantaine dans l'ensemble de l'actuelle Wallonie ou de ses franges territoriales. Dès avant le milieu du VII^{e} siècle, apparaît Elnone, fondée par Dagobert I^{er} au profit de saint Amand; d'autres missionnaires viendront, tel saint Remacle à Stavelot ou saint Hadelin à Celles. Ainsi s'établit tout un réseau de foyers spirituels, culturels et artistiques desquels ne sont pas absents les Celtes : la Règle de saint Colomban les régira d'ailleurs durant près de deux siècles avant que ne lui soit substituée celle de saint Benoît, en 816-817. Tous ces centres monastiques maintiendront des liens étroits avec d'autres communautés de Champagne, de Lorraine, d'Aquitaine ou du Laonnois ou bien encore, en ce qui regarde Liège, avec Aix-la-Chapelle, placée sous sa juridiction épiscopale. Ces monastères utilisaient très vraisemblablement les techniques psalmodiques propres à la région lotharingo-wallonne, celles du type *Intellige clamorem meum Domine*, de l'Antiphonaire 461 de Metz, avec sa corde récitative particulière.

Si Chrodegang, évêque de Metz et parent de Pépin, est au cœur d'un rayonnement du chant liturgique sous l'impulsion romaine, il est connu néanmoins que les Francs recevaient des livres sans musique qui se complétaient sur place, concurremment à des manuscrits neumés de diverses manières, ce qui atteste une curiosité artistique et un éclectisme profonds. Le voyage de Chrodegang à Rome en 753-754 en tant qu'ambassadeur de Pépin le Bref ne fit que hâter la tendance à adopter la liturgie romaine et, dès 790, Charlemagne pouvait se féliciter de la généralisation du rituel romain. Le témoin le plus précieux de cette réforme est l'Antiphonaire dit 'du Mont-Blandin', *ad modiu liodicensi*, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Le rayonnement carolingien et la primauté de Liège. Le réseau monastique solide qui vient d'être évoqué permit le développement de *scholae* sous l'impulsion carolingienne : la plus illustre fut sans doute l'École du Palais à Liège, dont le rayonnement est depuis longtemps connu. Elle n'était cependant pas la seule et, durant les IX^{e}-X^{e} siècles, les pôles d'attraction seront multiples dans le pays. Ainsi le monastère d'Elnone (Saint-Amand), dans le diocèse de Tournai, auquel reste attaché le nom glorieux d'Hucbald dont l'éponyme est attesté dans la région wallonne et que l'on relève notamment dans les registres des monastères de Stavelot et de Malmedy. Hucbald de Saint-Amand (ca. 850-930), dont l'autorité releva nombre de *scholae* tombées en décadence lors des invasions normandes, acheva sa carrière dans son abbaye d'origine. Son action est indubitable sur l'évolution et la précision de l'écriture musicale, dont il dénonçait l'imprécision *in campo aperto*. Pour pallier ces tares, Hucbald préconise l'utilisation de *clavis* et *chordae* (lettres et lignes). Si des ouvrages tels que *Musica enchiriadis*, *Alia Musica* et *Scholia Musicae enchiriadis* sont aujourd'hui considérés comme apocryphes, la paternité du *De Musica institutione* ne lui est plus contestée. Il fut en

relation avec tous les grands centres comme Laon, Liège, Auxerre ou Nevers, et fit pénétrer dans sa zone d'influence l'esprit irlandais de l'enseignement du *quadrivium*. Hucbald est aussi l'un des premiers témoins et des pionniers de la polyphonie, l'une des grandes inventions du moyen âge consistant en l'audition simultanée de lignes musicales différentes. On considère généralement que c'est de Saint-Amand que provient la célèbre *Cantilène de Sainte Eulalie* — connue malheureusement par une seule version manuscrite que le professeur de paléographie Bernard Bischoff, toutefois, estime originaire d'une région située entre Liège et Aix-la-Chapelle.

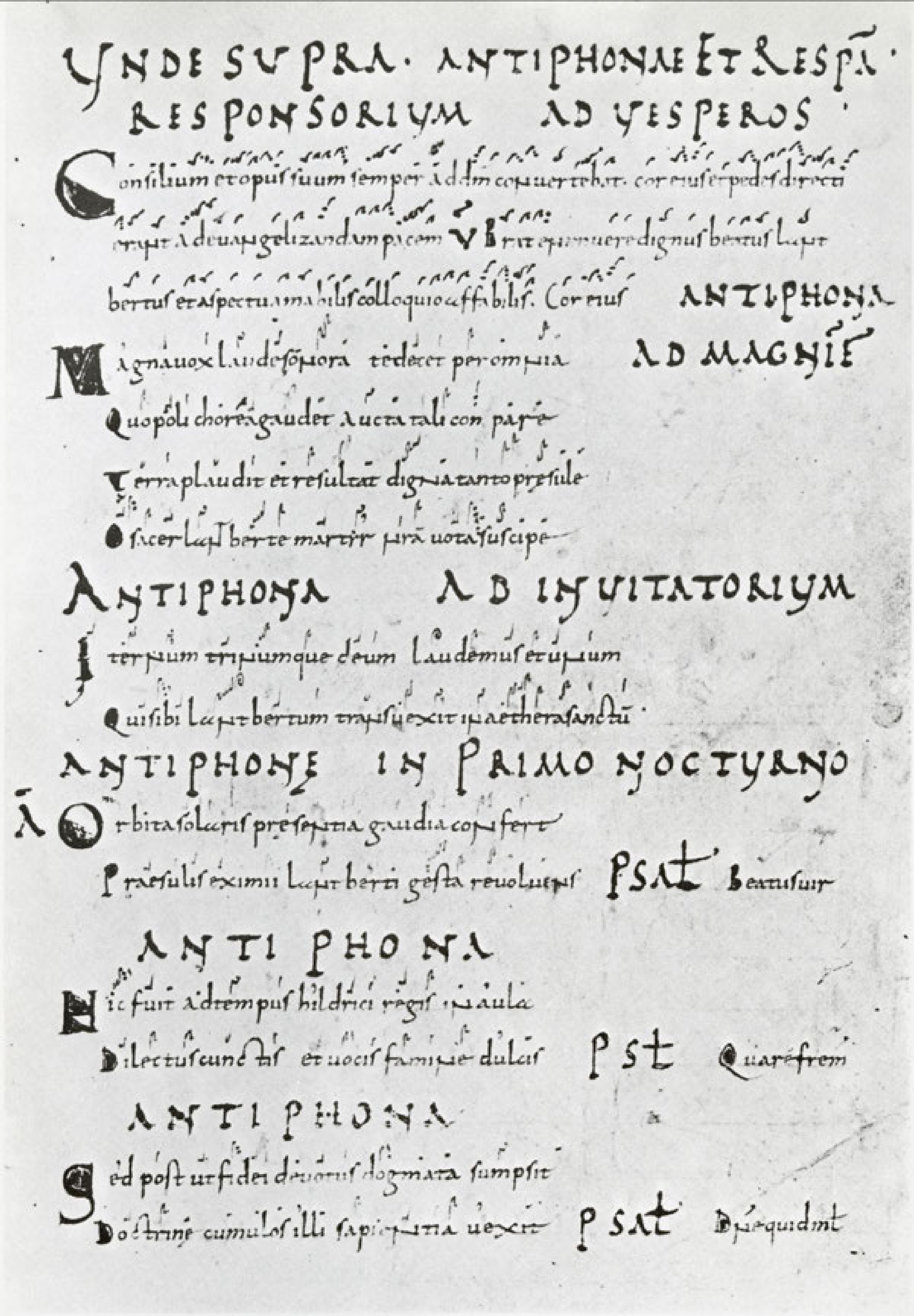
Un des effets de l'intérêt porté par l'empereur Charlemagne à la cité liégeoise fut d'imprimer un élan nouveau à la vie artistique et littéraire. Herstal et Jupille étaient de très importantes villas royales et Aix-la-Chapelle, placée sous la juridiction épiscopale de Liège, se trouvait promue au rang de capitale: autant d'occurrences justifiant un tel essor. C'est dans ce contexte que l'on a pu expliquer la composition par Colomban — sans doute s'agit-il de l'abbé de Saint-Trond, dans le diocèse de Liège — de l'émouvante plainte sur la mort de l'Empereur à la barbe fleurie, le célèbre *Planctus Karoli*.

Étienne de Liège. Le rôle privilégié de la grande ville épiscopale connut un prolongement très exceptionnel sous le pontificat de l'évêque Étienne de Liège. Ce prélat éclairé fut toujours considéré comme l'auteur du nouvel *Office* et des nouvelles *Vitae de Saint Lambert* que le clergé du lieu substitua à cette époque aux anciens textes, lesquels ne répondaient plus aux exigences littéraires et musicales de la Renaissance carolingienne. En fait, de récentes mises au point ont permis d'établir qu'Étienne devait être considéré non comme l'auteur de cet imposant ensemble liturgique pré-roman, mais plutôt comme son commanditaire. La tenue artistique de ce rituel est exceptionnelle et il n'est pas douteux qu'Étienne en ait suivi de près l'élaboration, peut-être même la dirigeant. Ici encore, l'emploi d'un échantillonnage varié d'écritures neumatiques — paléo-franque, rhénane, messine, aquitaine — atteste une curiosité d'esprit, une volonté de recherche de précision très nette, réalisée par une dizaine de scribes. Cette particularité a été soulignée depuis longtemps par Antoine Auda.

Les relations d'Étienne avec Réginon, abbé du monastère bénédictin de Prüm († 915) tout autant que l'économie du *Tonaire de Stavelot* dans lequel les chants s'ordonnent selon l'ordre logique des modes du plain-chant (particularité déjà remarquable dans l'*Office de saint Lambert*), entérinent de communes préoccupations dont l'illustration, au sens précis du terme, sera fournie plus tard par un ensemble des chapiteaux de l'abbaye de Cluny, figurant les tons de la Musique.

Sans qu'il soit possible d'entrer dans le détail, il faudrait également noter dans l'*Office de saint Lambert*, plus encore que dans des ensembles antérieurs comme l'*Office de l'Invention de saint Étienne* ou dans l'*Office de la sainte Trinité* (également attribués à Étienne de Liège), les particularités de l'écriture, la souplesse hardie du mélo, l'ambitus ou étendue des mélodies, ce qui implique une virtuosité certaine des interprètes. Ce *Propre de Liège* a donc nécessité *ipso facto* l'existence d'une *schola cantorum* active et d'un niveau élevé. Roger Bragard rappelle justement que 'l'*Office de saint Lambert* obtint un si vif succès que l'antienne de *Magnificat* des premières Vêpres: *Magna Vox*, à l'allure d'une strophe épique, fut bientôt adoptée comme hymne national de la Principauté et le resta jusqu'en 1789, date de la disparition de celle-ci sous les coups de la Révolution'.

Cette technique moderniste dans le cadre liturgique strict, devait servir de modèle aux hagiographes auteurs d'Offices du Propre durant les deux siècles à venir: *Office de saint Martin* d'Adelbod, les trois *Offices de saint Georges, sainte Ragenufe* et *sainte Begge*, dus à Gislebert, religieux de l'abbaye liégeoise de saint Laurent dans le milieu du XII^e siècle;



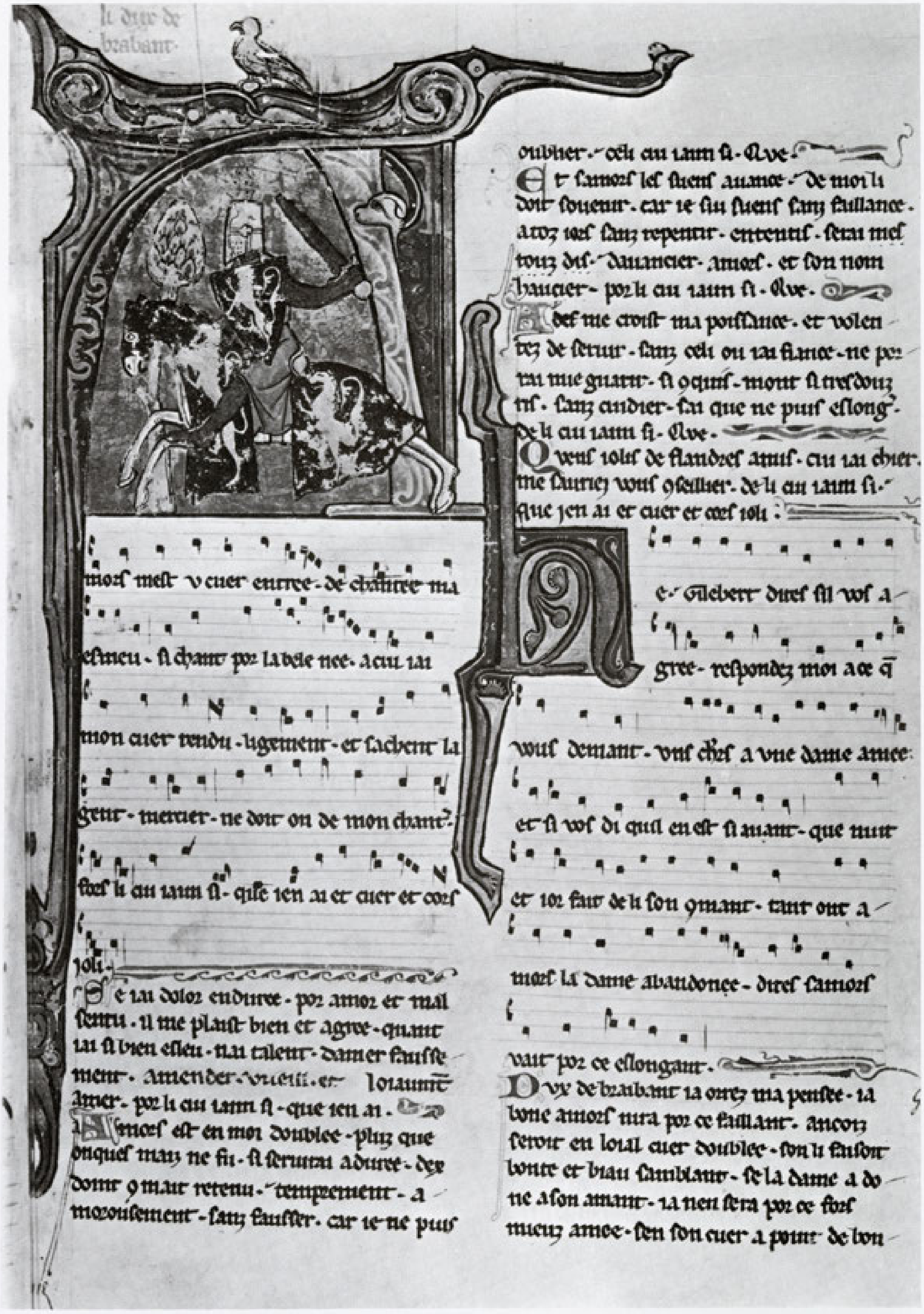
OFFICE DE SAINT LAMBERT COMPOSÉ SUR L'ORDRE D'ÉTIENNE, ÉVÊQUE DE LIÈGE (901-920). *Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 14650-59, fol. 37 r* (Lectionarium sancti Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum *(901-920) éd. F. Masai et L. Gilissen, Amsterdam, 1963. (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*

LE VOYAGE TRIOMPHAL DE JOSEPH À TRAVERS L'ÉGYPTE. *Ce dessin rehaussé d'un psautier mosan exécuté vers le milieu du XII^e siècle nous offre la représentation de plusieurs musiciens jouant différents instruments: psaltérion, viole, et trompes. Berlin, Kupferstich Kabinet der Staatlichen Museum, Cod. 78 A6, fol. 6 r°.*

Offices de saint Véron et *sainte Waudru* d'Olbert de Gembloux, *Offices de saint Maclou* et *saint Guibert* de Sigebert de Gembloux et, entre autres œuvres musicales, l'*Office nocturne de saint Trudon*, dû à Rodolphe († 1138), abbé de Saint-Trond mais originaire du pays roman (Moustier-sur-Sambre).

Sous l'impulsion de l'évêque Étienne va se développer toute une Somme spéculative dont sont responsables des écolâtres et clercs liégeois, qui s'accompagnera de toute une pratique 'humaine et instrumentale' d'une vigueur telle, répartie sur plusieurs siècles, qu'on a pu dépasser la notion courante de *schola* pour évoquer une véritable 'École de Liège'. S'y distinguent Adelbod qui dédie à la fin du XI^e siècle son *De Musica* au pape Sylvestre II, son ancien maître; à deux anonymes du début du XII^e siècle, on préférera le *De Musica* d'Aribon, qui diffuse dans la province les doctrines et idées de Gui d'Arezzo en les commentant pertinemment. Toujours à la même époque, Sigebert de

DEUX ANGES MUSICIENS. *Le grand orfèvre mosan Nicolas de Verdun a placé cette représentation musicale en 1181 dans l'ambon de Klosterneuburg, près de Vienne (Abbaye, Cloître). (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*



FOLIO D'UN FAMEUX 'CHANSONNIER' FRANÇAIS. *Ce folio 6 du ms. français 844 de la Bibliothèque Nationale (XIII^e siècle) fournit, outre une lettre ornée représentant le duc Henri III de Brabant, deux chansons notées du trouvère et le début d'un jeu-parti entre Gillebert de Berneville, d'Arras, et le duc. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

Gembloux délivre une *Sententia de ratione tonorum* et Jean d'Affligem (toujours du diocèse de Liège), un *De Musica cum tonario*. Cet auteur, surnommé plus tard Johannes Cottonis, a dédié son ouvrage à Fulgentius, *angelorum antistes*. Le *De Musica* de Johannes Affligemensis, est particulièrement précieux pour ses descriptions de l'*organum vagans* ou organum libre, avec mouvement contraire et style fleuri, première étape du déchant. Le XII^e siècle sera encore marqué par le grand nom de Rodolphe de Saint-Trond, auteur des *Quaestiones in musica*.

Jacques de Liège. Si Paris va maintenant retenir l'attention du monde musical, et si la fondation de l'Université de Cologne, plus tard, en 1388, porte de rudes coups à Liège, il n'en demeure pas moins qu'un des témoins les plus considérables de la musique de son temps, Jacobus Leodiensis ou Jacques de Liège (ca. 1260-1340), élève en Sorbonne de Petrus da Cruce, rassembla en un vaste *Speculum musicae* tout le savoir musical de son temps. Cet éminent théoricien, dont l'origine liégeoise a été démontrée et admise, a vécu et œuvré en une période-clef durant laquelle il était indispensable de faire le point des connaissances, savoir œuvrer selon le mot de Guillaume de Machaut, 'en la vieille et nouvelle forge'. On ne saurait donc lui faire un procès d'intention si, au cours de ses sept livres — chacun débutant par une lettre de son nom, *Jacobus* — il s'applique à assurer les connaissances acquises et mettre en garde contre un modernisme forcené.

Considérant cette voie royale, ouverte dès avant Étienne de Liège, qui en est la première gloire, et dont la perspective se prolonge jusqu'en plein XIV^e siècle avec Jacques de Liège et s'accompagne d'une production musicale d'un éclat parfois vif, on ne peut se défendre d'une admiration profonde pour cette somptueuse pérennité.

La lyrique profane. Il n'entre pas dans ce cadre d'évoquer les origines débattues de la lyrique profane en Europe, mais il est intéressant de noter l'existence d'un répertoire courtois dont on a fait mention par ailleurs. Un répertoire d'une cinquantaine de chansons a pu être au bas mot attribué aux trouvères belges de langue d'oïl. Leurs particularités dialectales sont intéressantes. La majeure partie de ces pièces est de Gontier de Soignies, réputé notamment pour ses rotrouenges: de cet auteur dont nous connaissons malheureusement trop peu, nous sommes redevables d'environ trente-trois pièces, dont dix-neuf notées. A ses côtés, on relève les noms d'Ernoul Caupain (quatre pièces), Jacques de Dampierre (deux), Jean l'Orgueneur, fils d'un autre 'orgueneur' nommé Baudouin, et Renier de Quaregnon. Parmi les interlocuteurs de ces jeux-partis dont furent friands les bourgeois du 'siècle d'or' d'Arras, au temps des *puys*, se relèvent les noms d'Aubertin d'Avesnes, de Bouchart, d'un certain Jehan, ou encore d'un Baudouin, partenaire du Roi de Navarre et qui pourrait se confondre avec celui déjà nommé. A côté de quelques pièces anonymes comme le célèbre serventois *Prise est Namurs*, datable de 1258, figurent des noms de trouvères dont nous n'avons pas retrouvé d'œuvres (ainsi Raol Bresy de Mons...), ou de trouvères dont les chants sont perdus (Jacques de Baisieux, Andrieu de Huy...); enfin, il convient de citer des poètes comme le duc Henri III de Brabant qui s'est exprimé en langue romane, de même qu'Adenet le Roi, son protégé.

Le répertoire de ces trouvères devait s'inscrire dans les normes traditionnelles, propres à leurs confrères d'autres contrées. De ceux-ci, l'audience locale ne fut pas mince si l'on en croit Jean Renart, l'auteur du roman *Guillaume de Dôle*, qui situe plusieurs scènes dans le Pays de Liège, en y mêlant étroitement des chants: ce récit se situe dans les premières années du XIII^e siècle.

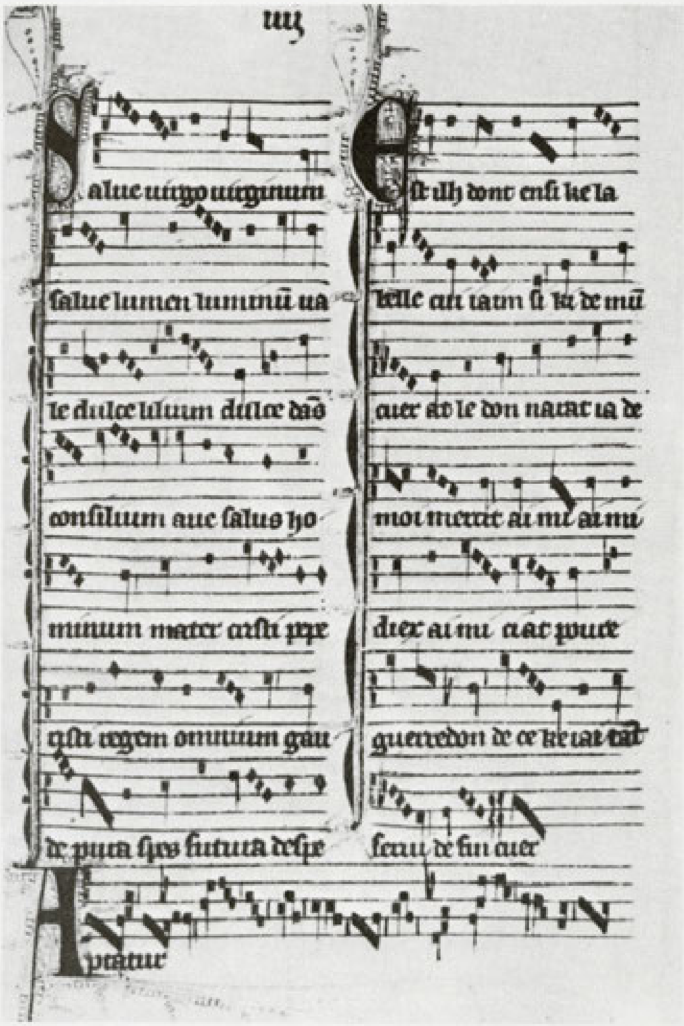
Les ménestrels s'instruisaient dans les écoles de ménestrandise. Certaines, comme Namur et Liège étaient réputées. On y venait étudier de loin. La grande ménestrandise de Liège s'enorgueillit du patronage (légendaire?) d'un jongleur, Goderan, originaire de la Provence et qui serait venu bâtir sur les hauteurs de

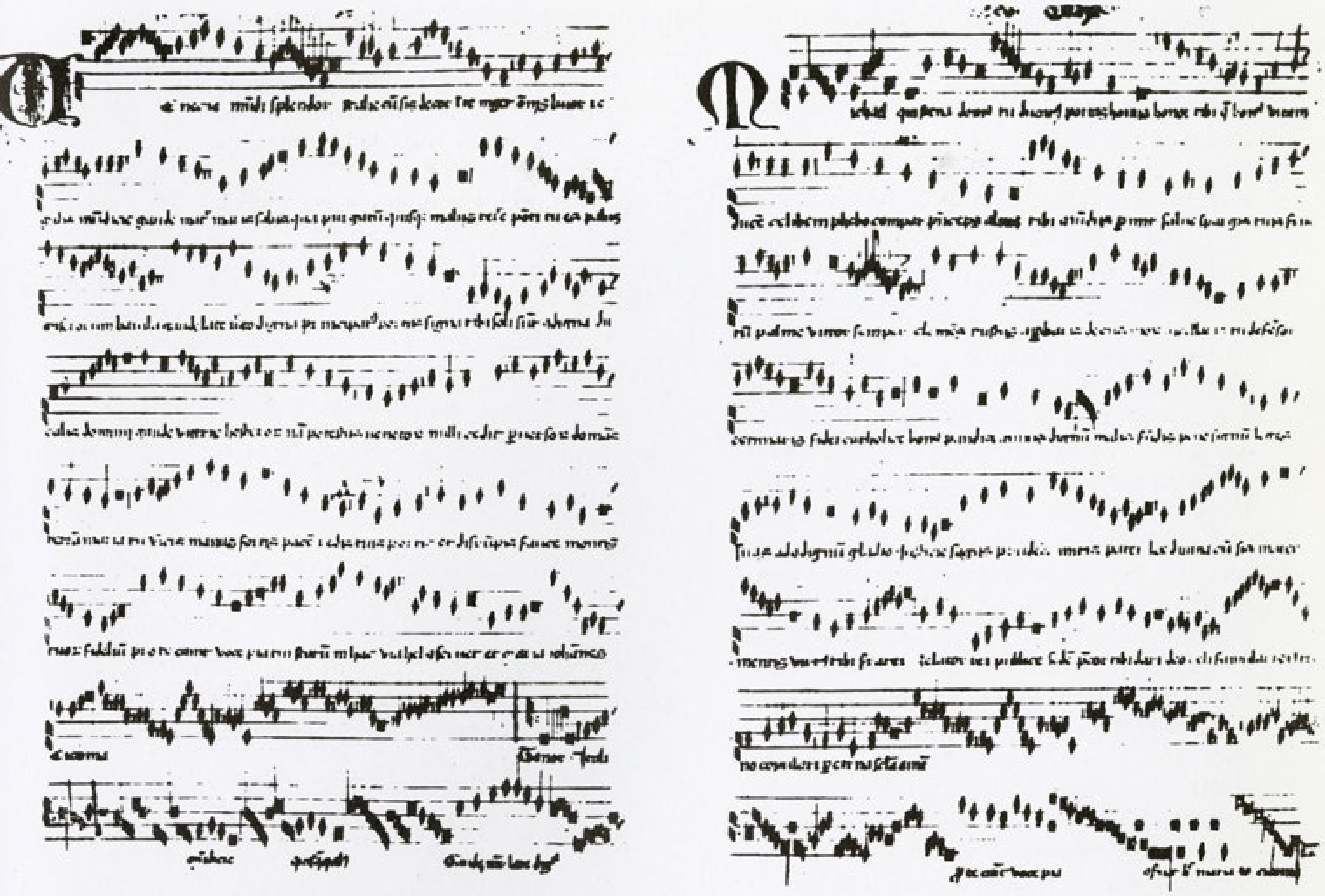
Publémont la chapelle Saint-Gilles, divertissant les habitants de ses chants et de ses tours. Goderan, qu'accompagne un ours, est demeuré longtemps le patron privilégié des musiciens et artistes de Liège.
Le rôle des trouvères fut donc important. Ils firent pénétrer dans le Pays le nouvel esprit courtois et ont, de ce fait, équilibré la tendance austère et moralisante particulière à la Principauté religieuse de Liège.

La musique polyphonique. L'art polyphonique en ses premières expressions raisonnées apparaît au cours du IX[e] siècle. Nous avons vu que le Hainaut, plus particulièrement le centre monastique de Saint-Amand où enseignait Hucbald, s'y trouvait étroitement associé. C'est dans l'entourage d'Hucbald que les premiers écrits concernant cette nouvelle technique ont été rédigés. Ils entérinent et systématisent une pratique instinctive: le parallélisme de lignes mélodiques à la quarte, la quinte ou l'octave l'une de l'autre, intervalles harmoniques déjà exploités plus ou moins fortuitement dès l'Antiquité gréco-romaine sous le nom de *symphonie*.
Le progrès et la libéralisation de l'écriture seront réels avec l'avènement du *déchant*, fondé sur le principe du mouvement contraire des parties, et qui se généralise à la fin du XII[e] siècle. Cette polyphonie, attestée notamment à Limoges, Compostelle, Chartres ou Cantorbéry, connaît un prestigieux essor autour de la nouvelle cathédrale Notre-Dame de Paris avec Léonin, Pérotin, Maître Albert. Du style polyphonique des grandes *organa* construites sur une teneur grégorienne, va se dégager, à la fin du XII[e] siècle, le motet polyphonique également construit sur quelques notes d'un *incipit* grégorien sur lesquelles on greffe une seconde voix, non plus vocalisée comme dans l'organum, mais dotée de paroles (de mots, d'où son nom de *motetus*). Une troisième voix enrichira cette technique nouvelle au début du XIII[e] siècle : c'est le *triplum*, puis une quatrième, le *quadruplum*. L'*incipit* latin servant 'd'épine dorsale' à la polyphonie désigne le motet.

Parallèlement au motet apparaît au XII[e] siècle le *conductus* ou conduit, d'abord monodique, en latin rythmique, puis polyphonique à deux, trois, quatre parties sur un *cantus firmus* inventé par le musicien, hors de la contrainte d'une teneur préexistante.
Appuyant son argumentation sur une inscription de la table du manuscrit Varii 42 de Turin *(Liber Sancti Jacobi in Leodio)*, Antoine Auda a publié avec une transcription du texte

UN DES MOTETS DITS 'WALLONS' DU MANUSCRIT DE TURIN. *Motet III de ce manuscrit musical du XIV[e] siècle copié à l'abbaye de Saint-Jacques de Liège. Invocation religieuse en latin* (Triplum). *Plainte d'amour profane en français* (Duplum). *Une troisième voix* — Teneur — *en latin. Turin, Biblioteca Nazionale, Varii 42. (Photo Biblioteca, Turin).*





VENETIE, MUNDI SPLENDOR. *Motet à trois voix de Ciconia en style de ballade italienne. Deux* cantus *et* tenor. *Planche IX (n° 40) de l'édition Suzanne Clercx* (Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps, *vers 1335-1411, 2 vol., Bruxelles, 1960). Ce motet s'inscrit parmi les dernières productions de l'auteur. Il a été écrit à la gloire de Venise (qui s'était emparée de Padoue en 1405) et de son doge, Michel Steno. (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*

par Rita Lejeune les trente-quatre polyphonies de ce recueil sous le titre général *'Les Motets wallons' du manuscrit de Turin.* Si une autre allusion à l'Abbé Olbert, abbé de Gembloux en 1012 puis abbé de Saint-Jacques en 1020 — qui fut en son temps excellent poète et musicien — confirme l'intérêt du monastère de Saint-Jacques pour la musique, l'éditrice est la première à reconnaître qu'on ne peut naturellement affirmer la spécificité 'wallonne' de ces pièces; on sait simplement qu'elles ont été copiées à Liège, pour Saint-Jacques, vers 1325. Ces trois conduits et trente et un motets se retrouvent au demeurant dans d'autres manuscrits, notamment vingt-cinq d'entre eux dans le célèbre codex de Montpellier, et quatorze dans celui de Bamberg.

Johannes Ciconia. Si la place tenue par la Wallonie dans l'évolution musicale est donc digne d'intérêt durant le XIII^{e} siècle, elle va revenir sur le devant de la scène internationale non seulement par la personnalité de Jacques de Liège dont nous avons plus haut évoqué la haute figure, mais plus encore en ce XIV^{e}

siècle, avec Johannes Ciconia (Jean Cigogne), né à Liège vers 1335 et décédé à Padoue en 1411. Johannes Ciconia, que l'on considère avec raison comme le maître le plus représentatif de l'*Ars Nova* après Guillaume de Machaut et dont l'importance n'aura d'égale que celle de son compatriote hennuyer Guillaume Dufay, à plus de deux générations d'intervalle. Sa vie et son œuvre ont été mis en lumière grâce aux précieux travaux de Madame Suzanne Clercx et symbolisent, en quelque sorte, le destin de ces lettrés migrateurs, clercs attirés par l'Italie où ils deviennent pour une bonne part les initiateurs de la somptueuse école de polyphonistes qui trouvera son aboutissement logique et génial dans l'œuvre de Claudio Monteverdi : mais ceci est une autre histoire.

Il n'en demeure pas moins que Ciconia pose encore une énigme non résolue de façon satisfaisante pour l'historien : prêtre liégeois protégé par Aliénor de Comminges-Turenne, nièce du pape d'Avignon Clément VI, il fait partie de la suite du cardinal Albornoz en Italie. Là, il ajoute à sa connaissance éclairée de l'art français de Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut celle des maîtres italiens de Florence et de Lombardie. De retour à Liège où il est prébendier de Saint-Jean l'Évangéliste de 1372 à 1402, il serait reparti pour l'Italie où il aurait été accueilli à la cour de Padoue. Sans pénétrer ici dans les obscures questions généalogiques, signalons l'existence de plusieurs enfants *'natureis'* du premier Johannes Ciconia. La thèse du musicologue Heinrich Besseler n'est donc pas dénuée de fondement lorsqu'il évoque la possibilité de deux Ciconia, père et fils, le second né vers 1380, qui aurait pu être le Cantor de Padoue attesté en 1405. On s'étonne, dit-il, sans cette éventualité, qu'un maître de cette envergure ait attendu l'âge de soixante-quatorze ans pour parvenir à une perfection, 'une suavité que Ciconia avait rarement connue'.

Sous le patronyme Ciconia (Ciwagne ou Ciwogne dans la forme dialectale, c'est-à-dire 'cigogne'), nous ont été transmises en tout cas deux chansons françaises à deux et trois voix, quinze chansons italiennes (onze ballades et quatre madrigaux à deux et trois voix), deux canons à trois voix, treize motets de deux à quatre voix et dix fragments de messes à trois et quatre voix. Ces œuvres présentent une

UN ANGE MUSICIEN. *Détail du portail dit 'Bethléem' de la collégiale de Huy (vers 1330-1340). On remarquera la grave beauté de ce musicien céleste annonçant la Nativité. (Photo A.C.L.).*

heureuse synthèse de l'*Ars Nova* française et italienne et inscrivent leur auteur parmi les pionniers de la messe polyphonique. Leur longue pérennité s'enrichit d'un indéniable intérêt théorique, tant par leur notation riche et subtile que par des écrits comme *Nova Musica* ou *De proportionibus*.

UN PAYSAN JOUEUR DE CORNEMUSE. *Autre détail du Bethléem de Huy évoquant une musique populaire. Ici encore, l'extase du musicien et celle de son compagnon, un berger, sont à noter. (Photo A.C.L.).*

La présence d'un maître dont le rayonnement était tel, eut non seulement pour effet d'attirer vers l'Italie d'autres musiciens de son Pays ou de régions avoisinantes, mais encore de susciter dans la Péninsule un élan irrésistible et marquer de son empreinte les prémices de la Renaissance : 'Ciconia marque une attraction évidente pour les modèles de la tradition italienne, mais il les revigore de son splendide contrepoint. Son œuvre témoigne de cette oscillation entre l'esthétique séduisante que lui offrait un milieu méditerranéen et la rigueur de la science acquise aux Écoles du Nord, et cette dualité entre ces deux courants contraires qu'il est le premier à révéler annonce ce qui fera quelques années plus tard la personnalité de Dufay.' Ainsi l'*Ars Nova* parvenue à son apogée s'enorgueillit-elle de cette figure de proue liégeoise. Mais une autre preuve de la vitalité musicale du Pays est constituée par la célèbre Messe dite de Tournai, consistant en fragments de diverses origines. Rassemblés vers 1330, ce sont les plus anciens témoins polyphoniques de l'Ordinaire et leur importance est primordiale. Sans doute s'agit-il d'un cycle hétérogène, comme les Messes de Toulouse ou de Besançon : mais ce sont des témoignages d'une volonté d'unité liturgique et musicale a souligné Léo Schrade. Cet ensemble à trois voix, exploitant le style du motet ou celui du conduit, est une preuve nouvelle de cette volonté que nous avons pu remarquer à diverses reprises au cours de notre approche de la musique wallonne et qui n'est pas son moindre titre de gloire : le maintien de la tradition dans la recherche permanente de la nouveauté, le temps de la réflexion ménagé dans l'action, le souci du passé dans une démarche permanente et résolue vers l'avenir.

Jean MAILLARD

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On comprendra que j'exprime, d'abord, toute ma gratitude à Monsieur R. BRAGARD, professeur émérite de l'Université de Bruxelles, Conservateur honoraire du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles, pour l'amabilité avec laquelle il m'a permis d'utiliser sa documentation et ses précieuses notes de travail.

Comme ouvrages généraux, on consultera : R. BRAGARD, *Histoire de la Musique belge*, 2 vol., Collection Nationale, J. Lebègue, Bruxelles (1946); R. WANGERMÉE, *La musique flamande dans la société des XV^e et XVI^e siècles*, Arcade, Bruxelles (1965). On trouvera dans cet ouvrage où, d'après l'auteur lui-même, le terme 'flamand' recouvre une réalité complexe, une exposition et une bibliographie exhaustives pour le sujet qui nous intéresse ici : l'apport capital de ce que l'on appelle aujourd'hui la Wallonie. Sur le problème, capital lui aussi de terminologie, voir S. CLERCX, *Introduction à l'histoire de la musique en Belgique*, dans *Revue belge de musicologie*, t. V, 1951.

Les travaux dont l'énumération suit sont présentés dans l'ordre des idées émises au cours de l'exposé :

CASSIODORE, *Variarum libri* XII, II, 40-41.

S. CORBIN, *La Musique dans le Monde chrétien*, in *Encyclopédie de la Pléiade*, N.R.F., 2 vol., Paris (1970), 674; Dom J. CLAIRE O.S.B., *La psalmodie responsoriale antique*, in *Revue grégorienne* XLI (1963), 8-30.

A. AUDA, *La Musique et les musiciens dans l'ancien Pays de Liège*,. Liège (1930); IDEM, *L'École musicale liégeoise au X^e siècle*, in *Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, Coll. in-8° II, 1 Bruxelles (1926). Voir aussi: F. MASAI et L. GILISSEN, *Lectionarium Sancti Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum* (901-920), in *Umbrae codicum occidentalium* 8, Amsterdam (1963); J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muziekgeschiedenis der middeleeuwen*, Tilburg, 2 volumes (1930); IDEM, *Some Treatise and their interrelation. A School of Liège ca. 1050-1200*, in *Musica disciplina* III (1949).

B. BISCHOFF, *Mittelalterlichen Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*, 2 vol., Hiersemann, Stuttgart (1966-67); R. WEAKLAND, *Hucbald as Musician and Theorist*, in *Musical Quaterly* XLII (1956).

L. GILISSEN, *Notice du légendier liégeois contenant l'Office de la Fête de S. Lambert*, in *De Grégoire le Grand à Stockhausen. Douze siècles de notation musicale*. Catalogue de l'Exposition, rédigé par B. HUYS, Bibliothèque Royale, Bruxelles (1966), n° 3 pp. 7-8.

Rhin-Meuse, Art et Civilisation (800-1400), Catalogue de l'Exposition de Cologne et de Bruxelles (1972), F 15. Lectionnaire de S. Lambert de Liège.

J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De Musica cum tonario*, American Institute of Musicology, Dallas (1950); E. F. FLINDELL, *Jah (ann)is Cottonis*, in *Musica Disciplina* XX (1966); *Jacobus Leodiensis, Speculum musicae*, R. BRAGARD édit., American Institute of Musicology, 7 volumes, Dallas (1955-1973). Sur la personnalité du grand théoricien, voir : H. HÜSCHEN, *Jacobus von Lüttich*, in *Musik in geschichte und Gegenwart*, vol. 6, col. 1626-1632; F. J. SMITHS, *Jacobi Leodiensis Speculum musicae* (A commentary), Institute of Medieval Music Ltd, Brooklyn N.Y., 2 vol. XIII (1966) et XXVI s.d. (1969?).

E. VERGNOLLE, *Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny*, in *Revue de l'Art* n° 15, Flammarion, Paris (1972), 95-100; K. MEYER, *The eight gregorian modes on the Cluny capitals*, in *The Art Bulletin* XXXIV (1952), 75-94.

A. DINAUX, *Les trouvères ... IV. Trouvères brabançons, hainuyers, liégeois & namurois*, Paris-Bruxelles, 4 vol., IV (1863); A. AUDA, *Goderan le ménétrier, patron des musiciens liégeois*, in *Tribune de Saint-Gervais* (1928), 242-257. A. AUDA, *Les 'Motets wallons' du manuscrit de Turin: Varii 42*, chez l'auteur, Woluwe-St-Pierre, Bruxelles (1953). Cette édition comporte deux volumes : I. 91 pages et 41 planches. II. 139 pages (transcriptions). Rita Lejeune, chargée par Antoine Auda de la transcription du texte, regrette de n'avoir pas eu un délai de travail et de corrections suffisant pour établir une édition vraiment critique.

A propos de Ciconia, on consultera : S. CLERCX-LEJEUNE, *Johannes Ciconia, un musicien liégeois et son temps* (vers 1335-1411), Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 2 vol., (1960). Édition et commentaires; Les Colloques de Wégimont II (1955), *L'Ars Nova, Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle* (aux soins de S. CLERCX-LEJEUNE). Les Belles Lettres, Paris (1959); H. BESSELER, articles *Ars Nova* et *Ciconia*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart;* IDEM, *Johannes Ciconia, Begründer der Chorpolyphonie*, in *Congresso intern. di Musica Sacra*, Roma (1950), Tournai (1952).

Sur la polyphonie, voir notamment : N. BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento*, N.R.F. Gallimard, Paris (1964), 113-114; E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiane del secolo XIV*, Palermo (1944); L. SCHRADE, *Polyphonic music of the fourteenth century*, Editions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (1956 et ss.) I. Transcriptions des Messes de Tournai, Toulouse et Barcelone; CH. VAN DER BORREN, *Missa Tornacensis*, in *Corpus mensurabilis musicae*, American Institute of Musicology XIII (1957).

II - IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS LES RÉGIONS WALLONNES AUX XIV^{e} ET XV^{e} SIÈCLES

Liturgie et création musicale. En Occident, c'est d'abord pour les besoins du culte que la musique a été notée. Les œuvres profanes n'ont été transcrites que plus tard sous forme de chants monodiques, puis de polyphonies; et il s'est alors agi surtout de musique savante, car la musique populaire ne se préoccupe guère d'être notée.

Au sein de l'Église même le chant liturgique a d'abord consisté essentiellement dans la récitation de psaumes en recourant à des formules mélodiques stéréotypées, agencées dans un style d'improvisation fixé par la tradition. Les premiers livres musicaux notés dans des neumes encore imprécis ne sont pas antérieurs au IX^{e} siècle : c'est à l'époque carolingienne que le chant grégorien s'est répandu à travers toute l'Europe, en même temps que le rite romain et grâce à l'appui du pouvoir politique. Des chantres spécialisés ont été formés dans chaque région pour veiller à ce que le chant romain — qui se réclamait de manière quelque peu mythique du pape Grégoire le Grand (590-604) — l'emporte sur les pratiques locales. Les formules mélodiques qui jusqu'alors n'avaient été transmises que par la mémoire ont été fixées dans des textes qu'on s'est efforcé de rendre aussi lisibles que possible pour qu'ils se répandent dans des régions où la tradition était mal assurée et qu'ils soient les garants de l'orthodoxie. On a alors appliqué à ces formules des principes théoriques empruntés à l'Antiquité grecque; on les a classées en modes et tons dans des recueils et l'on a commencé à noter systématiquement un répertoire qui devenait énorme et que la mémoire ne pouvait plus retenir; car s'il y avait des pièces de récitation fort simple, il en était d'autres, d'une ornementation mélodique très complexe. Les grands monastères d'Occident — Saint-Gall, Reichenau, Fulda, Tours, Auxerre — ont alors été les centres de rayonnement de la musique liturgique, où l'on transcrivait les mélodies, où on les étudiait et où l'on donnait les modèles d'une pratique que l'on pouvait imiter ailleurs. On augmentait aussi le répertoire en inventant des mélodies nouvelles, mais non sans scrupule, car la liturgie impose surtout la fixation et le maintien de traditions. C'est surtout par le procédé du trope que l'invention créatrice se manifestait : adjonction à une mélodie connue d'un texte poétique nouveau qui amplifiait le texte original et qui s'appliquait syllabe par syllabe aux mélismes originaux; interpolation parfois d'un développement mélodique nouveau comme une greffe appliquée avant, après ou au milieu d'une mélodie préexistante; et enfin par la superposition à une mélodie connue d'une mélodie nouvelle, pourvue ou non d'un texte propre. C'est sous cette dernière forme qu'on peut appeler un 'trope par superposition' que la polyphonie est d'abord apparue à côté du plain-chant et à partir de lui.

Naissance de la polyphonie. Il serait assez vain de tenter de fixer une date et un lieu d'origine à la pratique de la polyphonie, mais on peut dire qu'elle entre dans l'histoire à partir du moment où elle a pénétré dans la conscience de quelques esprits subtils qui ont tenté d'élaborer des règles pour la combinaison harmonieuse des voix. C'est dans une abbaye proche de la future Wallonie, à Saint-Amand, près de Valenciennes, qu'a été formulée au début du X^{e} siècle la première référence connue à la polyphonie. On la doit à un moine nommé Hucbald. 'La consonance — écrit-il dans son traité *De Harmonica institutione* —

ANGES CHANTEURS. *Détail du tableau votif de Molendino († 1459), doyen de l'église Saint-Paul à Liège. Liège, Musée diocésain. (Photo A.C.L.).*

c'est la rencontre calculée et concordante de deux sons; elle se produit lorsque deux sons de hauteur différente sont combinés dans une unité musicale; c'est ce qui arrive lorsqu'un homme et un jeune garçon chantent ensemble ou bien dans ce qu'on appelle habituellement une *organizatio*'. Ce dernier terme fait sans doute allusion à *l'organum*, une forme primitive de la polyphonie qui est plus clairement expliquée et illustrée dans deux autres traités de la même époque, longtemps attribués au même Hucbald, la *Musica enchiriadis* et la *Scholia enchiriadis*.
La définition proposée par Hucbald prouve que la polyphonie a dû être pratiquée très tôt dans les abbayes de nos régions. Mais il faut reconnaître pourtant que les plus anciens manuscrits de musique polyphonique viennent de France (Limoges, Chartres, Paris), d'Espagne (Compostelle), d'Angleterre (Winchester), d'Écosse (St-Andrews) et nullement des principautés de Liège ou des futurs Pays-Bas.

Pendant longtemps, on a cru, du moins, qu'on pouvait revendiquer pour Tournai, un des plus anciens ordinaires polyphoniques de la messe. Un manuscrit de la première moitié du XIV^{e} siècle conservé à la Bibliothèque de la cathédrale de Tournai contient, en effet, six

pièces à trois voix constituant un ordinaire de messe : un Kyrie, un Gloria, un Credo, un Sanctus, un Agnus Dei et un motet sur l'Ite missa est. L'idée de constituer un cycle avec les différentes parties de l'ordinaire était alors très neuve. On n'avait jusqu'alors mis en polyphonie que des parties séparées de l'ordinaire ou du propre de la messe. Même en plain-chant on n'a pas constitué des cycles de l'ordinaire avant le XIII[e] siècle. Une analyse attentive de la messe de Tournai prouve cependant qu'il s'agit d'un ensemble assez hétérogène. Le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus sont composés dans un style archaïque qui peut remonter au milieu du XIII[e] siècle : on n'y trouve, dans une homorythmie assez rigoureuse, que deux valeurs de notes, la longue et la brève, ordonnées selon des formules rythmiques stéréotypées. Le Credo est nettement plus moderne, de même que l'Ite missa est; ils peuvent remonter aux environs de 1320. Le Gloria qui est la section la plus intéressante, la plus complexe aussi du point de vue rythmique, se rapproche du Gloria de la messe de Guillaume de Machaut; il pourrait dater d'environ 1350.

On sait aussi que l'Ite missa est et le Credo se retrouvent dans divers manuscrits (Ivrée, Las Huelgas, Apt et Madrid) qui paraissent provenir des milieux de la cour pontificale d'Avignon.

Tout cela prouve bien que la *Messe de Tournai* n'a pas été écrite par un même musicien : sa composition qui s'étale sur près d'un siècle a même pu être faite dans des lieux différents. Mais la copie est bien d'une même main : à défaut d'un compositeur unique, un compilateur (qui était peut-être tournaisien, mais ce n'est pas prouvé) a manifesté la volonté artistique d'ordonner les diverses parties de l'ordinaire en un cycle. On ne connaît aujourd'hui que quelques autres cycles antérieurs à Machaut : la messe de Toulouse, la messe de Barcelone, la messe de la Sorbonne. La messe de Tournai pourrait bien être le plus ancien de ces cycles.

Si la polyphonie est d'abord apparue dans les abbayes c'est dans les églises des grandes villes, dans les chapelles princières, et, bien entendu à la chapelle pontificale, qu'elle s'est ensuite développée. Au XIV[e] siècle, la polyphonie était encore un art essentiellement français. C'est à cette époque qu'on a commencé à la pratiquer dans les églises de nos régions. Mais seulement dans les églises les plus importantes; ailleurs la polyphonie ne paraît s'être répandue que dans le courant du XV[e] siècle. C'est à des dates variables, qu'il est souvent difficile de préciser à défaut d'une étude exhaustive des archives, que les églises soucieuses de pratiquer la polyphonie ont dû engager des musiciens professionnels — un organiste, des prêtres chanteurs, occasionnellement quelques instrumentistes — et former des écoles de choraux.

Si l'on excepte ce qu'a laissé le Liégeois Ciconia qui a, du reste, travaillé en Italie, on ne trouve pas trace avant le XV[e] siècle d'œuvres polyphoniques écrites dans les principautés du Nord. Dans les petites cours du Hainaut, de Flandre ou de Brabant, les trouvères romans et les ménestrels n'ont pratiqué que la monodie. En composant à Arras des ballades et des rondeaux à trois voix, dès la fin du XIII[e] siècle, Adam de la Halle est resté exceptionnel.

Les maîtres français de Guillaume Dufay et Gilles Binchois. En même temps qu'à Liège, c'est à Cambrai, petite principauté alors indépendante et siège d'un important évêché qu'on trouve les signes les plus anciens et les plus remarquables d'une activité musicale. Cambrai devait être illustrée surtout par Guillaume Dufay qui a été considéré comme le plus grand créateur dans la première moitié du XV[e] siècle.

Mais on sait qu'en 1386 la cathédrale de Cambrai comptait déjà six enfants de chœur et qu'il y en eut plus tard huit et même dix qui participaient avec une douzaine de vicaires à la célébration des offices en musique polyphonique. Les premiers maîtres de musique dont les noms apparaissent dans des documents sont Etienne en 1373, Jehan en 1391, Nicolas Malin de 1392 à 1412, Richard de Loqueville

de 1412 à 1418, tandis que Nicolas Grenon était maître de grammaire.
Loqueville et Grenon ont été de fort bons compositeurs dont on a conservé des œuvres — fragments de messe et chansons — mais apparemment, ils n'étaient pas originaires de la région. De Loqueville on sait qu'avant de s'installer à Cambrai il a été au service du duc Robert de Bar, gendre du roi de France. Quant à Grenon, on le note en 1385 à la cour du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, clerc de Notre-Dame de Paris à la fin du siècle, maître de musique à la cathédrale de Laon en 1403, maître de grammaire à Cambrai en 1408 et 1409, ensuite au service du duc de Berry, puis du duc de Bourgogne Jean sans Peur. Cela montre bien que les modèles offerts à Dufay dans sa jeunesse ont été des maîtres français.
Les ducs de Bourgogne n'étaient-ils pas, du reste, des princes français? Après Philippe le Hardi, fils de roi de France, ses successeurs, Jean sans Peur et Philippe le Bon se sont toujours considérés d'abord comme de grands vassaux de la couronne, rivaux du roi, sans doute, mais tout imprégnés d'esprit français. Les musiciens qu'ils entretenaient à leur cour ont été surtout des Français. Parmi eux, il y avait des ménestrels — trompettes pour le service de guerre et pour les cérémonies, joueurs d'instruments divers pour les divertissements — et pour la chapelle, une demi-douzaine d'enfants de chœur et des chantres qui étaient souvent des prêtres et qui ne craignaient pas de participer aussi à des exécutions de polyphonie profane.
En 1419, lorsque Philippe le Bon succéda à son père, le personnel de la chapelle était encore exclusivement français. Le premier chapelain, Jacques de Templeuve venait de Chartres (et non de Tournai comme son nom pourrait le faire croire), Pierre Fontaine et Guillaume Ruby de Rouen, d'autres de Besançon ou de Toul; la plupart avaient été recrutés à Paris, à Notre-Dame ou à la Sainte-Chapelle. Plus tard, Philippe le Bon devait continuer à recruter des enfants de chœur et des musiciens dans les meilleures maîtrises de France, mais il est allé les chercher aussi dans ses 'pays de par-deçà' : à Cambrai, dans le Hainaut, le Brabant, la Flandre. Le plus illustre de ses musiciens sera Gilles Binchois, né à Mons. Dès lors, des liens étroits s'établissent entre les musiciens français de la chapelle de Bourgogne (qui suivent le duc dans tous ses déplacements) et les villes les plus actives des 'pays de par-deçà'. Souvent les chapelains du duc bénéficiaient d'une prébende, dans l'une ou l'autre collégiale; ils quittaient parfois la chapelle ducale pour diriger la musique d'une église urbaine.

Une esthétique nouvelle. Les noms de Guillaume Dufay et de Gilles Binchois ont été, dès l'époque, étroitement associés. Musiciens de formation française ils sont apparus cependant comme les initiateurs d'un style nouveau. Martin Le Franc l'a bien mis en évidence dans son poème, *Le champion des dames* :

Tapissier, Carmen, Césaris,
N'a pas longtemps si bien chanterrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les fréquenterrent
En mélodie de tel choix,
Ce m'ont dit qui les hanterrent
Que G. Du Fay et Binchois.
Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et basse musique
En fainte, en pause et en muance,
Et ont pris de la contenance
Angloise et en suy Dunstable,
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable.

Selon ce texte, Dufay et Binchois qui, en cela sont opposés à Tapissier, Carmen et Césaris, auraient eu le mérite d' 'une nouvelle pratique de faire frisque en concordance', et ils auraient pu prendre exemple sur des musiciens anglais comme John Dunstable. La plupart des témoignages de l'époque concordent : l'art de Dufay et Binchois est alors apparu non seulement comme une technique nouvelle mais comme une esthétique qui s'opposait aux usages du XIVᵉ siècle.
En effet, avec Guillaume de Machaut et surtout après lui, les musiciens français avaient élaboré un art subtil et complexe pour la

délectation d'esprits raffinés dans quelques cercles privilégiés : leurs ballades, rondeaux et virelais qui partaient de poèmes généralement très maniérés, leurs motets ou leurs fragments de messe s'organisaient selon des lignes mélodiques aux contours aigus, avec des décalages rythmiques et des syncopes en chaîne retardant à l'extrême la sensation de repos, avec des parties vocales et instrumentales d'une grande indépendance, soulignant les tensions et les dissonances.

En regard, la musique de Dufay et de Binchois paraît empreinte d'une grande souplesse et d'une grande douceur. La 'nouvelle pratique de faire frisque concordance' est apparue comme un art qui, dans le contrepoint, renonçait à certaines duretés de l'époque antérieure en n'utilisant la dissonance qu'avec discrétion et circonspection : désormais la dissonance n'est plus guère mise en évidence sur les points d'appui rythmique; elle n'apparaît le plus souvent que comme le prolongement d'une consonance, comme la suspension provisoire d'une voix sur une autre en mouvement et elle se résout rapidement dans une nouvelle consonance.

Dans certaines œuvres — les pièces écrites en *discant*, c'est-à-dire en contrepoint note contre note — la musique anglaise avait traditionnellement évité les tensions trop dures marquées par les dissonances de seconde ou de septième et valorisé les consonances imparfaites de tierces et de sixtes. On a pensé, dès lors, que la 'contenance anglaise' pouvait faire allusion à l'usage sur le continent de procédés empruntés au *discant* anglais. Le style 'en faux-bourdon' utilisé par Dufay et Binchois dans un certain nombre de leurs œuvres religieuses a été considéré comme caractéristique à cet égard : à la voix supérieure, on trouve une mélodie grégorienne quelque peu aménagée, modernisée par le compositeur; elle est soutenue au grave par un contrepoint note contre note et elle est doublée par une voix intérieure non notée qui la suit dans toutes ses inflexions selon un parallélisme rigoureux, à la quarte inférieure. En fait, l'écriture en faux-bourdon n'est guère adoptée de manière rigoureuse par Dufay et Binchois que dans des pièces peu ambitieuses, des hymnes et magnificat mais on la trouve aussi — et dans un contrepoint entièrement noté — dans certaines sections d'œuvres plus importantes, en alternance avec un style plus savant. Dans sa simplicité, cette écriture est apparue comme la réaction la plus nette contre le maniérisme de la fin du XIV^{e} siècle.

On n'est plus très sûr aujourd'hui que Martin Le Franc ait eu raison de parler d'une 'contenance anglaise' pour caractériser cette musique. Ce qui est certain, c'est qu'aux environs de 1430 la musique de Dufay et de Binchois a été considérée comme une véritable *ars nova* et qu'elle a été ressentie comme telle d'abord par l'adoucissement qu'elle apportait dans le traitement de la dissonance. Dufay et Binchois se situent ainsi à l'aube du contrepoint classique, qui sera normalisé plus tard par Josquin Desprez.

Influences anglaises et italiennes. Jusqu'à la fin du XIV^{e} siècle la polyphonie avait été avant tout un art français; dans les régions d'Europe où les techniques françaises n'étaient pas imitées, les pratiques locales étaient considérées avec quelque dédain et jugées fort provinciales. Certes Dufay et Binchois tirent encore leur substance de l'art français, mais ils y ont mêlé des influences diverses — anglaises peut-être, mais certainement italiennes aussi — pour créer un style vraiment nouveau.

Après le Liégeois Ciconia, Guillaume Dufay a été un des premiers musiciens du Nord à faire carrière en Italie. Il n'est pas certain qu'il soit né à Cambrai (vers 1400), mais c'est à la cathédrale de cette ville qu'il a fait son apprentissage, dès 1409, où il a eu comme maître, Richard de Loqueville et Nicolas Grenon. Après avoir suivi l'évêque de Cambrai au concile de Constance en 1417, il a vécu de 1420 à 1426 à la cour des Malatesta à Rimini et Pesaro, puis à Bologne, puis à la chapelle pontificale à Rome (en 1433), Florence et Bologne (de 1433 à 1435). Il a été au service du duc de Savoie comme chapelain puis comme maître de chapelle de 1433 à 1435

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE GILLES BINCHOIS PAR JEAN VAN EYCK. *Ce tableau signé et daté par van Eyck du 10 octobre 1432 porte en inscription, comme gravée dans la pierre,* Tymotheos *et* Leal Souvenir. *C'est en partant du mot* Tymotheos *qu'Erwin Panofsky a mis en avant qu'il pourrait bien s'agir de Gilles Binchois (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. XII, 1949). Tymotheos est, dit-il, un prénom inusité dans les Pays-Bas avant la Réforme; c'est plutôt un surnom que l'on attribue en manière de compliment, par allusion à Timothée de Milet, musicien contemporain de Platon, fameux dans l'Antiquité, et resté légendaire au moyen âge... À l'époque, Binchois était probablement le musicien le plus célèbre de la cour de Philippe le Bon car Dufay vivait alors en Italie et Dunstable en Angleterre. Londres, National Gallery. (Photo A.C.L.).*

et de 1437 à 1445. Il s'est ensuite fixé à Cambrai et a obtenu en récompense de ses mérites de nombreuses prébendes, notamment à la cathédrale de Cambrai et à la collégiale Sainte-Waudru à Mons; il a porté aussi de manière honorifique le titre de chapelain et de chantre du duc de Bourgogne. Mais il n'a cessé de voyager à travers l'Europe, spécialement en Italie jusqu'à sa mort en 1474 et c'est surtout dans des manuscrits italiens que ses œuvres ont été conservées.

Comme preuve des liens de Dufay avec l'Angleterre, on a pendant un temps admis avec le musicologue Manfred Bukofzer que la messe *'Caput'* avait été composée en utilisant pour ténor un mélisme sur le mot *Caput*, emprunté à l'antienne *Venit ad Petrum* que l'on ne trouve pas dans le chant romain, mais dans le rituel de Salisbury, en usage dans le Sud de l'Angleterre. Mais il a été prouvé récemment que cette messe était, en fait, une œuvre anonyme anglaise.

On voit ainsi que Dufay a eu des relations artistiques bien plus étroites avec l'Italie qu'avec l'Angleterre, mais il faut reconnaître que les œuvres des musiciens anglais, celles de Dunstable particulièrement, étaient bien connues en Italie (on les trouve nombreuses dans des manuscrits italiens) et que Dufay les appréciait.

Pour Binchois, les relations avec l'Angleterre sont prouvées. Il était né à Mons vers 1400 (son père était un bourgeois de cette ville attaché à la cour de Guillaume IV, comte de Hainaut, puis de Jacqueline de Bavière). Si l'on s'en rapporte à la *Déploration* mise en musique en son honneur par Ockeghem, Binchois a dû être soldat avant de devenir prêtre :

' En sa jonesse, fut soudard
De honnorable mondanité,
Puis a esleu la meilleur part,
Servant Dieu en humilité'..

Mais en 1424, il était musicien au service de William de la Pole, comte (et plus tard, duc) de Suffolk qui avait accompagné le duc de Gloucester et ses troupes lorsqu'elles ont tenté de s'emparer d'une partie du Hainaut. Binchois a suivi Suffolk, prince lettré et poète, à Paris et probablement aussi en Angleterre, jusqu'au moment, en 1430, où il est entré — et pour le reste de sa vie — à la cour du duc de Bourgogne. Sylvia Kenney a mis en évidence des ressemblances stylistiques assez nettes entre les œuvres de Binchois — qui, lui, n'a pas eu de contacts directs avec l'Italie — et celles

de musiciens anglais comme Lionel Power, John Dunstable ou William Frye.
En fait, Dufay et Binchois s'expriment dans un style qui a cessé d'être exclusivement français et qui puise à des sources diverses; ils ont largement contribué à l'imposer sur le plan international.

Le style de Gilles Binchois. Gilles Binchois est surtout un compositeur de chansons. Dans une miniature qui illustre un manuscrit du *Champion des dames*, alors que Dufay est représenté à côté d'un orgue positif qui marque son rôle dans la musique sacrée, c'est une harpe, symbole de la musique profane, que Binchois tient à la main. Les chansons de Binchois sont presque toutes écrites sur des poèmes à forme fixe, des ballades et surtout des rondeaux, dont il n'a pas écrit le texte lui-même. En effet, Guillaume de Machaut aura sans doute été le dernier des trouvères qui a su mettre ses propres vers en monodie ou en polyphonie. Sauf dans quelques cas (Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans), on ne connaît pas les poètes qui ont inspiré Binchois. Mais il s'agit toujours de vers

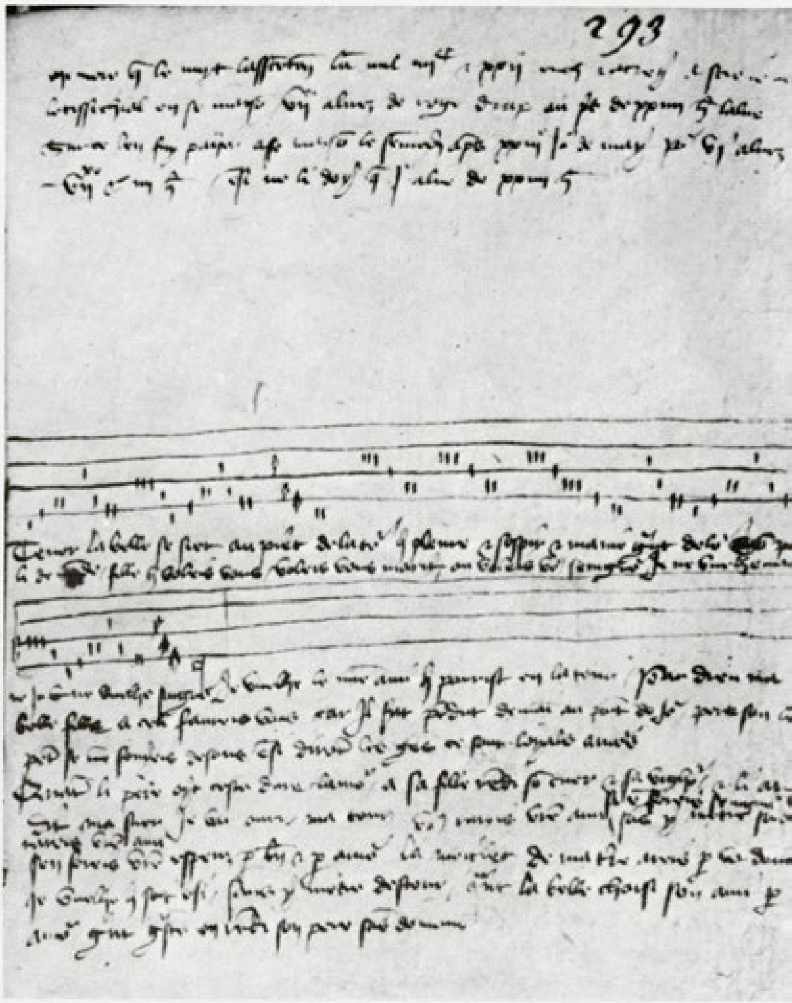
ORPHÉE CHARMANT LES ANIMAUX AU SON DE SA LYRE. *Illustration du livre de Christine de Pisan,* Épître d'Othéa, *Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9392, fol. 70. (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

d'inspiration courtoise qui disent et redisent sans cesse les espoirs, les adieux, les regrets des amours.

La musique de Binchois est presque toujours écrite à trois voix : seule la partie supérieure est chantée (il pourrait s'agir le plus souvent d'une voix de femme), tandis que les deux autres, indiquées sans autre précision comme ténor et contre-ténor, sont instrumentales: elles devaient être jouées par des bas instruments, vièle, flûte, luth ou harpe. Cette musique se révèle d'une simplicité raffinée: elle était destinée , en effet, à des cours princières. Il s'agissait moins d'une musique de concert destinée à être entendue que d'un divertissement que des jeunes seigneurs et des dames de la haute société se plaisaient à pratiquer, guidés par des musiciens professionnels.

Le style de Guillaume Dufay. Les chansons de Dufay sont plus variées. Elles recourent le plus souvent à la forme du rondeau, de la ballade ou du virelai, mais parfois aussi elles échappent aux formes fixes. Elles sont écrites presque toujours à trois voix, mais aussi à quatre voix. Les ensembles sont plus complexes que chez Binchois. Dufay ne se contente pas du stéréotype d'une voix chantée soutenue par deux instruments. Il écrit aussi pour deux voix chantées et un instrument ou pour trois voix chantées, les instruments intervenant aux trois voix dans des préludes, interludes ou postludes.

Exceptionnellement dans *La belle se siet au pied de la tour* — comme Binchois l'avait fait pour *Filles à marier* — Dufay a intégré dans une composition la substance — texte et musique — de ce qui pouvait être à l'époque une chanson de théâtre, qui sous le nom de *La Pernette* est devenue une chanson populaire conservée dans le folklore. Il est intéressant de noter que cette mélodie, au-dessus de laquelle Dufay a superposé un contrepoint à deux voix dans son style habituel, a été consignée aussi à la même époque par un greffier namurois, Noël de Fleurus, ou bien son fils Jean Taillefer dans un 'Registre aux transports' de l'échevinage de Namur.



TRANSCRIPTION DE *LA BELLE AU PIED DE LA TOUR. Insérée après des actes de 1423 dans un Registre des transports de l'échevinage de Namur, elle n'est pas la seule chanson qui ait délassé un scribe namurois. Ernest Montellier a pu dénombrer quatorze chansons du XV*[e] *siècle qui ont été ainsi transcrites, en tout ou en partie, dans divers registres des Archives namuroises. (Photo Piron, Namur).*

Comparée au maniérisme de la fin du XIV[e] siècle la musique profane de Dufay et de Binchois est certes d'une relative simplicité mais elle est toujours d'une écriture subtile: c'est une musique pour raffinés.

Dans ses grands motets, Dufay reste relativement attaché au passé. Il s'agit d'œuvres de circonstance, écrites pour un mariage princier, pour la signature d'un traité ou pour la consécration d'une grande église: ces motets

sont de structure isorythmique comme au XIVe siècle et comportent des textes différents selon les voix. Mais, au-dessus d'un *cantus firmus* lentement énoncé au grave, apparaissent déjà des contrepoints beaucoup plus hardis.

C'est dans des œuvres plus simples que se manifeste pourtant le mieux le style nouveau mis en honneur par Dufay : dans des antiennes en l'honneur de la Vierge, des hymnes et des cantiques. Ici, Dufay place la mélodie grégorienne à la voix supérieure, en la modelant selon des inflexions mélodiques et des rythmes semblables à ceux qu'il donne aussi à ses œuvres profanes; comme dans les cantilènes, il la soutient d'un ténor et d'un contre-ténor et

SAINTES ET ANGES MUSICIENS. *Détail d'un tableau anonyme exécuté vers 1480 vraisemblablement pour une église liégeoise. Londres, NationalGallery. (Photo A.C.L.).*

parfois il invente librement toute la musique. Binchois a écrit aussi des motets et des magnificat dans un style volontairement simplifié, très efficace sur le plan de l'expression. Il a écrit aussi, en 1438, des 'passions en nouvelle manière' qui, si elles avaient été conservées, seraient aux origines du genre. On a conservé, du moins, de beaux fragments de messe, écrits en style de cantilène ou bien dans une alternance de soli à deux voix et de chœurs à trois voix.

Pour Dufay, l'ordinaire de la messe a été le genre musical le plus ambitieux et le plus important. En effet, s'il a encore composé des mouvements indépendants de messe, il a écrit aussi des ordinaires complets en s'efforçant de donner une unité aux diverses pièces. Pourtant dans l'office, le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus et l'Agnus Dei ne sont pas destinés à être entendus l'un à la suite de l'autre; ils sont séparés par d'autres chants et des récitations. Une volonté esthétique se manifeste par-delà les nécessités fonctionnelles de la liturgie lorsque le compositeur s'efforce de donner une certaine unité aux différentes parties. Deux procédés avaient été employés depuis le début du siècle pour donner une unité à un cycle de messe : en Italie, d'abord avec les Liégeois Arnold de Lantin et Johannes de Lymburgia, le recours à un motif mélodique caractéristique en tête de chacune des parties; en Angleterre, ensuite, avec Dunstable et Power l'utilisation comme ténor d'un même cantus firmus dans les différentes parties. En utilisant conjointement les deux procédés, Dufay a renforcé les facteurs d'unité. Comme cantus firmus il a utilisé non seulement des mélodies grégoriennes, mais parfois aussi des chansons profanes (*Se la face ay pale* ou *L'homme armé*); le procédé ne constituait nullement une profanation de la messe, car la mélodie de base étirée, tronçonnée pour servir de charpente à la structure musicale et jouer un rôle rationnel d'unification n'était guère reconnaissable à l'audition. Mais il marque une distance certaine par rapport à la fonction liturgique : la messe polyphonique devient avant tout une œuvre d'art. Et Dufay, par là, est sans doute le premier maître de la Renaissance en musique.

Robert WANGERMÉE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On se reportera notamment aux ouvrages suivants mentionnés par ordre alphabétique : H. BESSELER, *Bourdon und Faux bourdon*, Leipzig, 1950. G. BINCHOIS, *Die 'Chansons'*... éd. W. REHM, Mayence, 1957. M. BUKOFZER, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950. S. CLERCX, *Introduction à l'histoire de la musique en Belgique*, dans *Revue belge de musicologie*, t. V, 1951, pp. 2-22 et 114-131. G. DUFAY, *Opera omnia*, éd. H. Besseler et G. De Van, New York, American Institute of Musicology, 6 vol. 1947-1966. CH. HAMM, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, 1964. S.W. KENNEY, *Walter Frye and the Contenance angloise*, New-Haven-Londres, 1964. J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon, 1420-1467*, Strasbourg, 1939. ID., *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV[e] siècle*, Paris, 1937. A. E. PLANCHART, *Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions*, The Musical Quarterly, Jan. 1972, pp. 1-23. G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954. CH. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay - Son importance dans l'évolution de la musique au XV[e] siècle*, Bruxelles, 1925, ID., *Polyphonia sacra*, Burnham, 1932. ID., *Études sur le XV[e] siècle musical*, Anvers, 1941. ID., *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, T. I, Anvers, 1948. R. WANGERMEE, *La musique flamande dans la société des XV[e] et XVI[e] siècles*, Bruxelles, 1965. H. CH. WOLFF, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1956.

QUATRIÈME PARTIE

LES SCIENCES

SCEAU DE L'OCULISTE ROMAIN TITUS. *Parallélépipède en stéatite verte, sur les longs côtés duquel on doit lire* Titi basilium ad claritatem opobalsam(atum) *'de Titus, collyre royal au baume d'opium, pour la clarté des yeux'* et Titi crocodes ad aspritudinem et sycosis *'de Titus, collyre au safran contre la granulation et les fics'. Ces mêmes indications se retrouvent en abrégé sur les petits côtés. Liège, Musée Curtius. (Photo A.C.L.).*

L'APPORT SCIENTIFIQUE JUSQU'À LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Des médecins à l'époque romaine. L'activité scientifique dans ce qui est aujourd'hui la Wallonie, remonte sans doute à l'époque romaine, car nos régions ont, comme les autres, normalement participé de la culture générale répandue dans l'Empire avec la *Pax Romana*. Les écoles romaines, dont certaines traces subsistent dans nos régions, ont dû diffuser, à côté de l'enseignement purement littéraire, le minimum d'astronomie, de mathématiques et de sciences naturelles nécessaire à la compréhension des poètes. Mais, à part les noms de quelques médecins figurant sur les cachets de pierre dont ils marquaient leurs collyres, les documents font défaut. Un Grec, Eutyches, dont le sceau a été retrouvé à Fontaine-Valmont, composait des collyres à base de médicaments minéraux dont Marcellus de Bordeaux, au IV^e siècle, donne la recette. Un autre sceau, découvert à Houtain-l'Évêque, nous livre le nom du médecin Titus et deux recettes qui trouvent aussi leurs parallèles dans la médecine romaine classique, notamment chez Scribonius Largus. Plusieurs de nos musées conservent des instruments chirurgicaux de cette époque. Enfin, le médecin tongrois Anicius Ingenuus, dont l'épitaphe a été retrouvée près du cantonnement de la première cohorte tongroise dans le Northumberland, n'est guère plus qu'un infirmier, puisque ce soldat de vingt-cinq ans est qualifié de *medicus ordinarius* 'médecin servant dans le rang'.

Quelques mathématiciens liégeois aux X^e et XI^e siècles. Que resta-t-il, après les invasions germaniques, de ce minimum de culture scientifique? Quelle était la place des sciences dans les monastères fondés au VII^e siècle, dans l'école de Lobbes fondée au VIII^e? Quel fut l'impact de la Renaissance carolingienne, d'ailleurs surtout littéraire et oratoire, dans le pays wallon? On ne peut le dire. Les bribes de science romaine qui traînent dans les poèmes de Sedulius, réfugié à Liège entre 840 et 851, ne plaident pas en faveur d'un grand développement.

Il faut attendre le X^e siècle pour voir reprendre un certain mouvement intellectuel. L'évêque de Liège Étienne (901-920) avait étudié, à l'école du palais de Charles le Chauve, sous la direction du célèbre Mannon, successeur de Scot Erigène, le trivium et le quadrivium, ce qui était depuis Martianus Capella le corps des études. Il consacra tous ses efforts à la dernière branche du quadrivium, la musique, ce qui suppose des connaissances mathématiques. A Lobbes, Étienne eut pour élève le célèbre Rathier, un des esprits les plus curieux du X^e siècle. Sa culture générale, notamment scientifique, dépasse de loin ses contemporains, mais il avoue avoir appris beaucoup par lui-même au cours de ses voyages. Il semble avoir eu quelque teinture de grec, connaît les naturalistes antiques, les encyclopédies d'Isidore et de Martianus Capella, les œuvres philosophiques de Boèce, mais, à propos de ce dernier, il reconnaît que rien n'est plus compliqué que la préface de son *Arithmétique*, c'est-à-dire, rappelons-le, de la traduction que le 'dernier des Romains' avait donnée d'un manuel grec de Nicomaque de Gérase, et qui restera, jusqu'à la fin du moyen âge, le

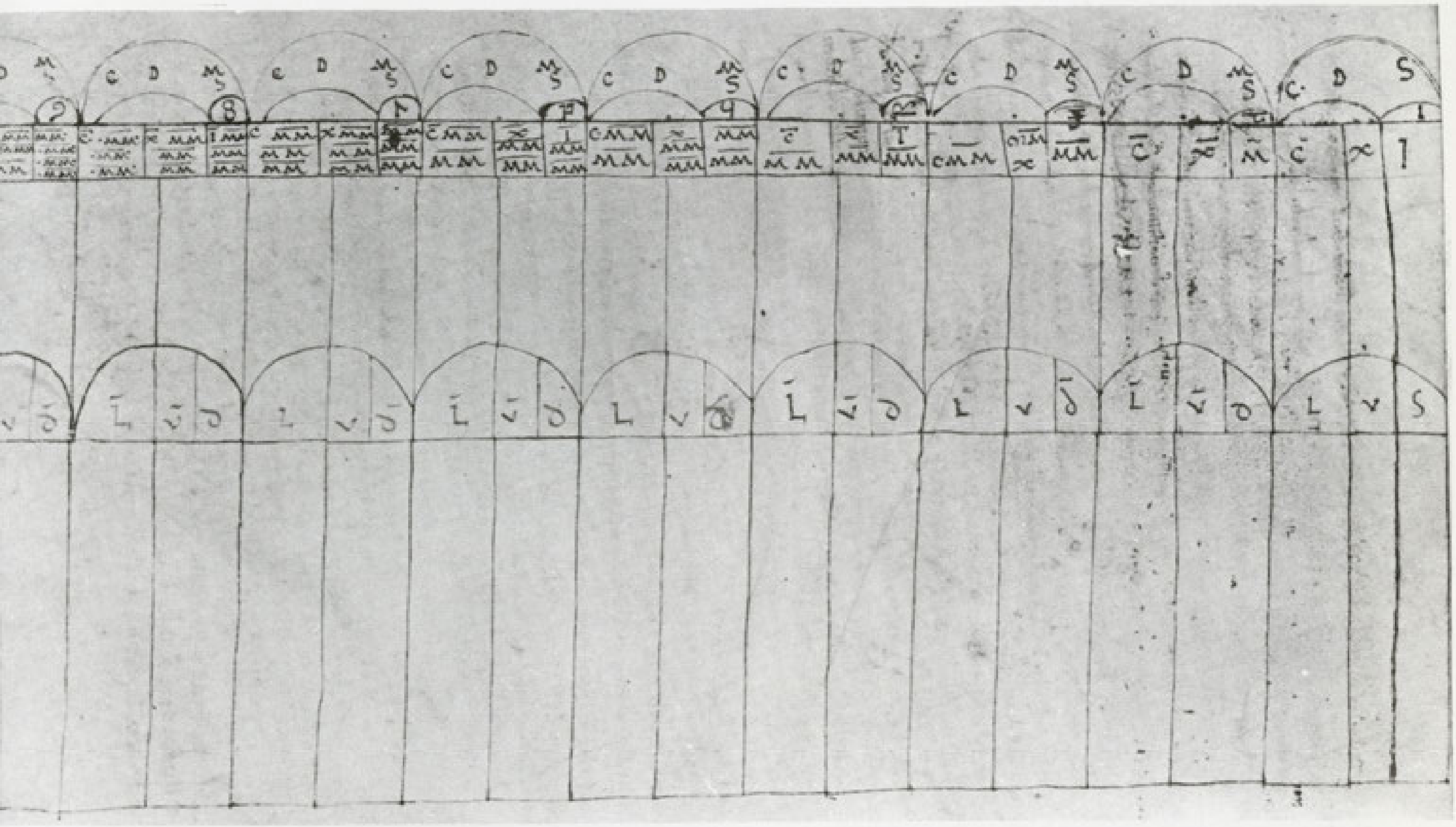
grand classique en ces matières. Les préférences de Rathier vont d'ailleurs à la médecine, et il donne des recettes de médicaments, en recommandant d'éviter les pratiques magiques. Mais ce n'est pas en Wallonie qu'il a pu acquérir ses connaissances médicales : on sait qu'il a écrit de Liège à un correspondant inconnu pour avoir des manuscrits médicaux, dont il y avait cruelle pénurie dans sa patrie. Le niveau scientifique est comparable chez l'évêque Eracle, qui fut d'abord prévôt de l'église de Bonn et reçut son instruction de saint Brunon, évêque de Cologne. Le chroniqueur Anselme raconte que lors de l'expédition d'Otton I^{er} en Italie, Eracle put expliquer aux troupes impériales le mécanisme de l'éclipse du 22 décembre 968 et qu'il évita ainsi une panique.

Désormais, les esprits étaient mûrs pour la grande époque de la science wallonne, le siècle de Notger, d'Hériger et de Wazon. L'apogée des écoles de Liège coïncide alors avec un véritable renouveau des mathématiques. On voit se constituer chez nous un groupe homogène de mathématiciens qu'unissent, outre des relations personnelles, une même connaissance de base et les mêmes principes de travail.

La fidélité que Notger témoignait au jeune Otton III, fit de lui l'allié de Gerbert d'Aurillac, écolâtre, puis archevêque de Reims, puis pape sous le nom de Sylvestre II. Ainsi, dès ses débuts, l'école de Liège épaule celle de Reims dans son effort de reconstitution de la science mathématique. Plus tard, quand les écoles de Chartres prendront le relais avec Fulbert, lui-même formé à Reims, la deuxième génération de savants wallons tissera entre Chartres et Liège des liens étroits, dont l'écolâtre Adelman témoigne avec émotion.

La portée de cette renaissance a souvent été mise en cause. Il importe, par l'analyse détaillée des œuvres, d'en préciser l'importance et les limites, à une époque où la science grecque est perdue et où les traductions de l'arabe ne l'ont pas encore réintroduite en Occident.

Notger lui-même, qui marque de sa forte personnalité le début des écoles liégeoises, est plus un organisateur et un enseignant qu'un chercheur. Cependant, N. Bubnov, le savant éditeur de l'œuvre mathématique de Gerbert, attribue à Notger une scolie sur l'*Arithmétique* de Boèce, où il explique une proportion arithmétique particulièrement difficile. Mais Notger trouvera dans le centre intellectuel fondé à Lobbes le plus précieux des auxiliaires : Hériger. Formé à Lobbes, Hériger y enseigna, formant notamment Olbert, abbé de Gembloux, et Adelbold, dont nous reparlerons. Devenu conseiller et confident de Notger (avant 980), il l'accompagna en Italie. Le 21 décembre 990, il fut élu abbé de Lobbes et il l'était encore quand il mourut le 31 octobre 1007, six mois avant Notger (10 avril 1008). L'essentiel de la production d'Hériger est théologique, hagiographique et historique, mais sa curiosité scientifique se fait jour dans le beau prologue cosmologique de ses *Gesta pontificum* où il expose, dans l'esprit de saint Augustin et de Boèce, que Dieu a créé le monde en poids, mesure et proportion, en équilibrant les quatre éléments suivant les quatre directions de l'univers, symbole de la croix. Mais Hériger, au témoignage d'Albéric de Trois-Fontaines, écrivit aussi des *Regulae numerorum super abacum Gerberti*, 'Règles des nombres sur l'abaque de Gerbert', titre qui révèle l'étroite parenté de ses recherches avec les techniques de calcul du maître rémois. On sait, en effet, que l'emploi des chiffres romains présentait, pour les multiplications et divisions les plus simples, des difficultés quasi insurmontables à cause de l'emploi de symboles différents pour les unités, les dizaines et les centaines, à cause aussi de l'emploi des symboles additifs (VI, XI...), soustractifs (IX, IV ...) ou multiplicatifs (L, D). Gerbert perfectionna l'abaque, c'est-à-dire une planche à 27 colonnes, correspondant à nos unités, dizaines, centaines, unités de mille, dizaines de mille, etc. Dans ces colonnes, on déplaçait des jetons de corne *(apices)* sur lesquels étaient figurés des chiffres qui prenaient ainsi une valeur de position selon la colonne, les cases vides équivalant à zéro. Gerbert formula un ensemble de règles de



ABAQUE D'HERIGER. *Les vingt-sept colonnes, réunies par des arcs trois par trois, comprennent les unités, dizaines, centaines, de 1 à 10^{26}. On y répartissait de la même manière le multiplicande au niveau supérieur et le multiplicateur au niveau inférieur. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 8663, f. 49 v. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

calcul qui, selon Guillaume de Malmesbury, étaient à peine comprises des abacistes les plus avertis.

Les *Regulae* d'Hériger, éditées par Bubnov, ne sont pas un commentaire de celles de Gerbert, mais plutôt un travail parallèle. Il y donne notamment une méthode de division qui est proche de la nôtre. C'est Hériger qui a introduit l'art de l'abaque en Wallonie. Au siècle suivant, Helbert de Liège, moine de Saint-Hubert, y brillera et le futur évêque Wazon s'y essaiera dans les écoles de Liège. Selon l'abaciste Bernelinus, l'art de l'abaque florissait dans toute la Lotharingie.

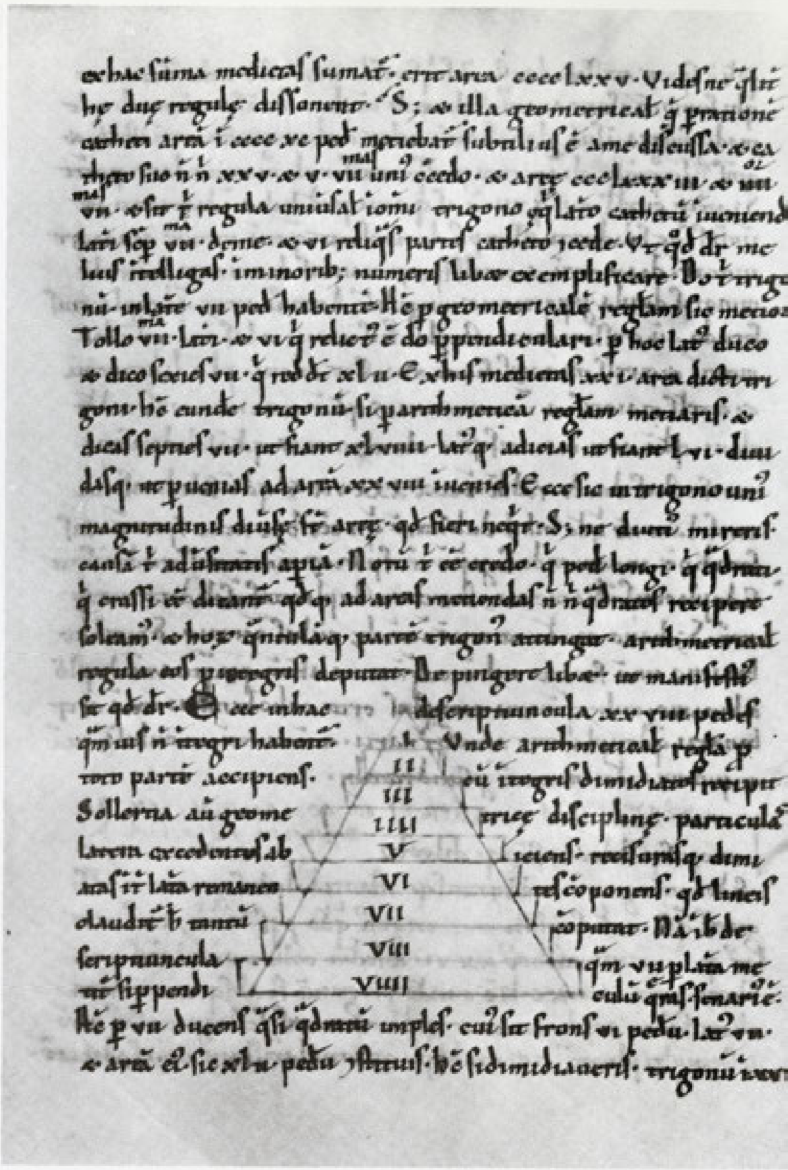
C'est dans une autre direction que travaille Adelbold, élève de Lobbes et de Liège, ami d'Hériger, écolâtre de Lobbes en 999-1003, archidiacre de Liège en 1007, puis secrétaire d'Henri II, qui l'éleva à l'évêché d'Utrecht. Il ne fut pas l'élève de Gerbert, mais il lui écrivit quand Gerbert était déjà pape (999-1003) et qu'il était lui-même encore jeune écolâtre, en s'excusant de s'adresser à lui 'comme à un collègue'. Dans une lettre qui nous a été conservée, Adelbold tentait d'expliquer un passage de Macrobe dans son *Commentaire au Songe de Scipion*: si une sphère a un diamètre double d'une autre, son volume est octuple. Il s'efforce tout d'abord de calculer le volume de la sphère. La circonférence s'obtient en multipliant le diamètre par 3 1/7, valeur admise alors pour le rapport que, depuis Euler, nous désignons par π. La surface s'obtient en multipliant la moitié du diamètre

(R) par la demi-circonférence. Pour calculer le volume de la sphère, on construit un cube ayant le diamètre pour côté, et on prend les 11/21. En effet $\frac{11D^3}{21} = \frac{4\pi R^3}{3}$ si $\pi = \frac{22}{7}$.

Cette comparaison avec le cube lui permet de résoudre le rapport des sphères posé par Macrobe. En effet, un cube dont le côté est double d'un autre, a un volume octuple. D'autre part, le rapport du carré au cercle effleure le problème de la quadrature, que Francon abordera. Dans une autre lettre, aujourd'hui perdue, Adelbold posait à Gerbert le problème de la surface du triangle : dans un triangle équilatéral de 30 pieds de côté et de 26 pieds de haut, la formule géométrique donne une surface de 390. Mais si on applique la formule des nombres triangles, c'est-à-dire, dans l'arithmétique des anciens, des nombres correspondant à une progression arithmétique de différence 1, qui peuvent se représenter par des points disposés en triangles, on obtient 462, somme des 30 premiers nombres entiers. Gerbert, dont la réponse nous a été conservée, explique à Adelbold que la formule géométrique est la bonne. On voit ici, d'emblée, se préciser une caractéristique des mathématiciens wallons : ce sont de bons calculateurs, mais de médiocres géomètres. Cependant, pour la génération suivante, Adelbold fut une autorité à qui on soumettait des problèmes.

Spirituellement, Adelbold est bien un disciple de Boèce, qui n'étudie pas les nombres pour eux-mêmes, mais pour leur valeur mystique. L'évêque d'Utrecht, en effet, écrivit un commentaire à l'un des passages les plus pythagorisants de la *Consolation philosophique* de Boèce, où apparaît l'idée que les nombres sont des archétypes présidant à la régularité de l'univers. C'est là une idée qui hantera les savants du moyen âge et de la Renaissance, et que l'on retrouvera encore chez un Kepler.

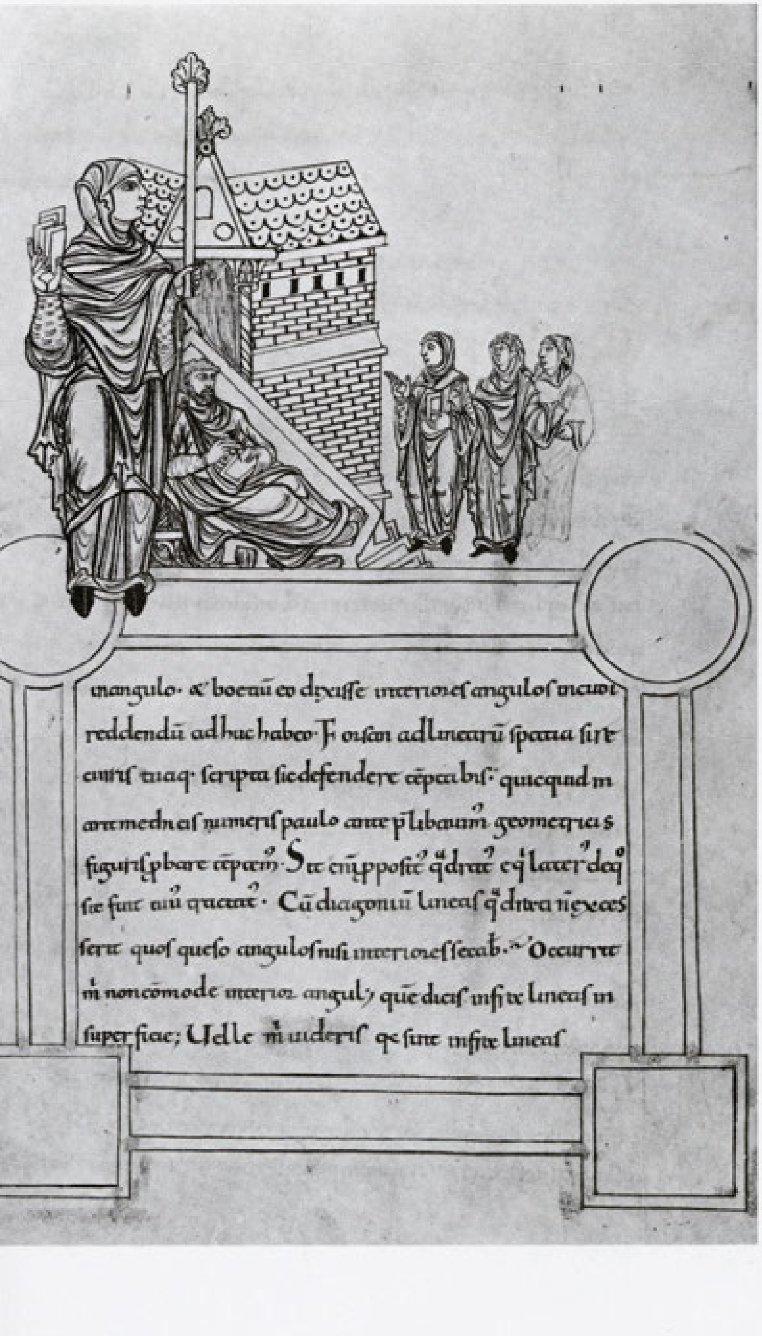
La deuxième génération de mathématiciens wallons est dominée par la personnalité de Wazon. Né en 980, il exerça, à la *capella* de Liège, des fonctions subalternes, puisqu'il



portait l'abaque et les livres des élèves. Pendant les premières décennies du XI[e] siècle, il dirigea l'école. On n'a gardé de lui aucune œuvre scientifique, mais on trouve, dans les écrits du temps, l'écho des problèmes traités dans ses cours : la question des angles intérieurs d'un triangle, la quadrature du cercle. Il en va de même pour son successeur Adelman, élève de Fulbert en 1025-1028, écolâtre de 1028-1030 à 1044. Resté célèbre à cause de son *Rythmus*, un poème alphabétique sur les anciens élèves de Chartres qui est une source précieuse pour la chronologie du temps, il semble avoir continué l'enseignement mathématique de Wazon. Son principal intérêt allait à la géométrie.

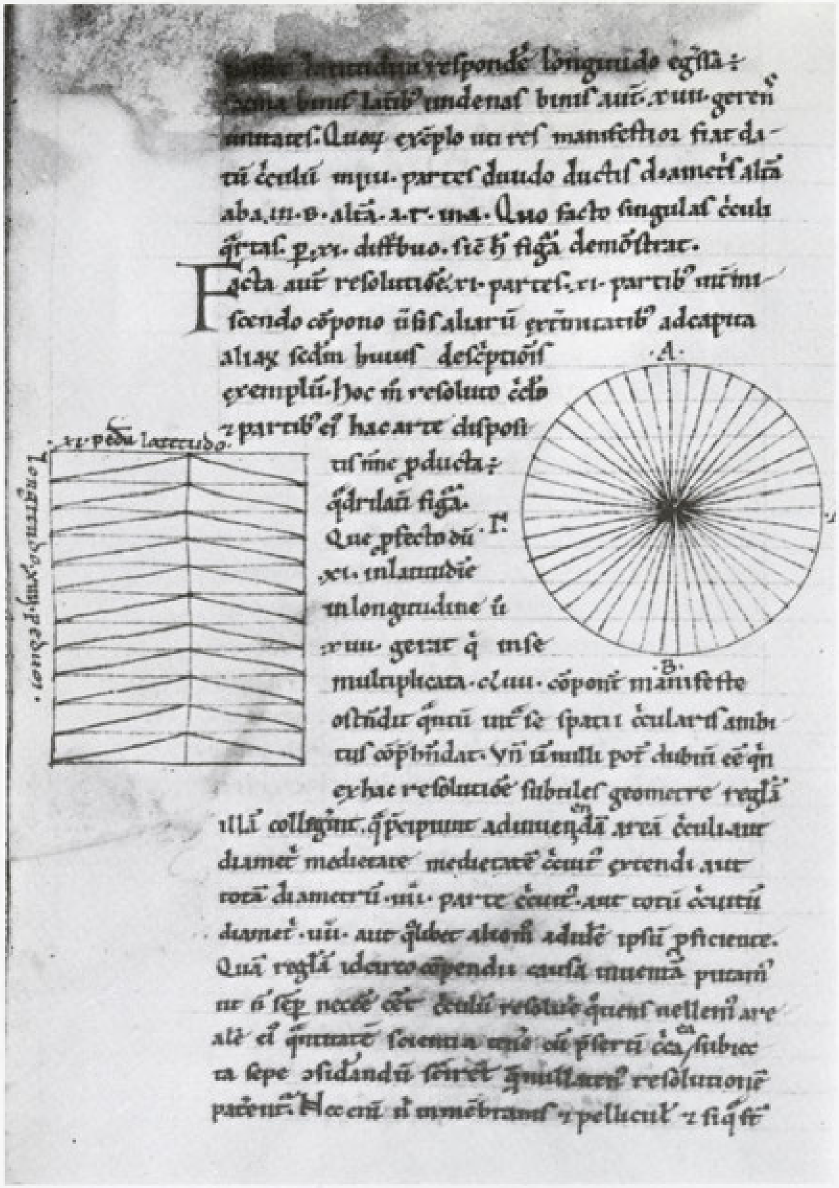
LETTRE DE GERBERT À ADELBOLD, *expliquant qu'un triangle équilatéral n'aura pas la même surface si on lui applique la formule géométrique de l'aire des triangles et la formule arithmétique des nombres triangles, car la règle arithmétique compte comme entiers les pieds carrés qui dépassent du triangle. Bibliothèque Nationale, ms. lat. 7377C, f. 12 v. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

CORRESPONDANCE DES ÉCOLÂTRES. *Ce dessin très soigné, mais inachevé, représente probablement Boèce et illustre un passage où la* Géométrie de Boèce *est mise à contribution pour définir les angles intérieurs et extérieurs. Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6401, f. 5 v. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*



Paul Tannery et l'abbé Clerval ont édité, d'après un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, une correspondance entre Ragimbold, écolâtre de Cologne, et Radulf, *magister specialis*, puis *scolarum magister* de l'église de Liège. Cette correspondance se situe dans les années 1010-1027. Ragimbold semble avoir fait ses études à Liège. Il a séjourné peu de temps à Chartres. A l'époque de la correspondance, il enseignait depuis vingt ans à Cologne et, près de terminer sa carrière, s'apprêtait à partir à Rome. Radulf est moins connu, car il ne fut pas écolâtre, mais seulement un des professeurs de l'école liégeoise sous les ordres de Wazon. Il a fait ses études à Chartres. La correspondance des deux hommes est un véritable tournoi épistolaire où, des deux côtés, les lettres sont communiquées à des lecteurs qui comptent les coups : Radulf a un frère, Odulf, lui aussi ancien de Chartres, qu'il consulte; Ragimbold communique ses lettres à son ami Razechin, qui habite près de Liège. Adelbold est tenu au courant du débat. Le point de départ était le *Commentaire aux Catégories d'Aristote*, où Boèce cite, comme un exemple de notion mathématique bien connue, que la somme des angles intérieurs de tout triangle est égale à deux droits. Mais la notion n'était pas connue de nos écolâtres. C'est pourquoi, en réponse à une lettre (perdue) de Ragimbold, Radulf entreprit une démonstration. Pour le triangle rectangle isocèle, il montre que ce triangle est la moitié d'un carré, lequel, par définition, possède quatre angles droits. Mais, pour les autres triangles, la question est plus facile à percevoir par l'esprit qu'à mettre sur parchemin. Radulf parle de vérification réalisée expérimentalement en mesurant, tandis que Ragimbold propose une vérification au compas ou par découpages de parchemin. Ainsi, un des énoncés les plus simples d'Euclide était incompréhensible pour les esprits les plus distingués du XI[e] siècle.

A défaut de démonstration, Ragimbold pose une autre question : puisqu'un triangle a des angles intérieurs, il a aussi des extérieurs, mais quels sont-ils? Pour nous, ces angles sont formés par la rencontre d'un côté avec le



FRANCON, *DE QUADRATURA CIRCULI*, TRANSFORMATION DU CERCLE EN UN RECTANGLE ÉQUIVALENT. *Comme on ne peut trouver de carré équivalant à un cercle dont l'aire est de 154 pieds carrés, Francon construit d'abord un rectangle équivalent, de 11 pieds sur 14, en découpant le cercle en 44 sections égales qu'il regroupe en un rectangle approximatif. Bibliothèque Vaticane, ms. lat. 3123, f. 91 v. (Photo Bibliothèque Vaticane).*

prolongement d'un autre. Pour Radulf, l'angle intérieur est considéré sur une surface plane, l'angle extérieur par rapport à un solide, tel l'angle plan d'un cube. Ragimbold s'est fait une autre opinion, dont il a pu convaincre l'évêque Fulbert: un angle intérieur est un angle aigu, qui peut s'inscrire à l'intérieur d'un droit, tandis que l'angle extérieur est un angle obtus. Et il essaie d'accommoder à cette définition les deux mentions d'angles intérieurs qu'il trouve dans la *Géométrie* de Boèce, c'est-à-dire la traduction que Boèce avait donnée d'Euclide, mais dont il ne restait, à cette époque, que des énoncés incompréhensibles.

Ces travaux sur les triangles suggèrent à nos deux écolâtres des recherches annexes: ainsi construire un carré double d'un autre. Sans connaître le théorème de Pythagore, Ragimbold sait que la diagonale d'un carré est le côté du carré double. Mais ni l'un, ni l'autre ne connaissent l'incommensurabilité de la diagonale avec les côtés du carré, c'est-à-dire, l'irrationalité de $\sqrt{2}$. Pour Radulf, le rapport de la diagonale au côté du carré est égal à 7/5, pour Ragimbold à 17/12, et ils entreprennent, d'après les formules précitées, de donner des valeurs de l'hypoténuse et du côté de l'angle droit sur l'abaque, au moyen des incommodes fractions romaines, dont le numé-

rateur est l'unité. La virtuosité qu'ils y déploient compense leur ignorance des principes les plus élémentaires de la géométrie.

La dernière production importante de l'école mathématique wallonne fut l'œuvre de Francon de Liège, cité comme chancelier en 1057, comme écolâtre de 1066 à 1083. Aux environs de 1050, il dédia à l'archevêque Herman II de Cologne un traité intitulé *de quadratura circuli*, pour la rédaction duquel il bénéficia de l'aide de Falchalin, écolâtre de Saint-Laurent. Le problème de la quadrature du cercle, dont l'impossibilité proverbiale a été démontrée au siècle dernier, consiste à construire un carré dont l'aire est égale à celle d'un cercle donné. Déjà les Grecs se l'étaient posé. Ils avaient établi que la circonférence a avec le diamètre le même rapport que la surface du cercle avec celle du carré ayant le rayon comme côté. Pour ce rapport, que nous appelons π, Archimède avait établi qu'il est inférieur à $3\frac{1}{7}$, mais supérieur à $3\frac{10}{71}$. Mais Francon ne connaît rien des géomètres grecs et il considère comme exacte la valeur $\frac{22}{7}$ dont Adelbold déjà avait fait usage. Le point de départ de sa recherche n'est pas un texte géométrique, mais une allusion de Boèce dans son *Commentaire aux Catégories d'Aristote*. Pour le Stagirite, la quadrature est un objet de science si elle peut se faire, mais elle n'a pas encore été trouvée. Boèce ajoute que la solution n'a été trouvée qu'après Aristote. Francon précise qu'Adelbold, Wazon et Gerbert ont en vain essayé de la retrouver.

Il existe, pour deux figures quelconques, trois possibilités d'égalité : ou bien en valeur numérique, ou bien en construction, ou des deux manières. La première possibilité est exclue : un cercle de diamètre 14 aura comme périmètre 44 et comme surface 154, qui n'est pas un carré, même d'un nombre fractionnaire. Il reste deux possibilités : ou bien le cercle et le carré sont égaux *solo spatio*, c'est-à-dire par construction, ou bien ils ne peuvent être égaux en aucune manière, possibilité que Francon rejette en raison d'un 'préjugé de continuité', selon la frappante expression de M. A.J. Smeur. Si l'égalité géométrique n'est pas directement perceptible par les sens, il faut passer par une figure intermédiaire. Francon montre qu'un cercle de surface 154 est égal à un rectangle de côtés 11 et 14. Reste à transformer ce triangle en carré, c'est-à-dire à trouver la moyenne proportionnelle entre deux segments. Francon, qui ne connaît pas la méthode grecque, aboutit à un carré dont le côté est $11 + \sqrt{2}$ (c'est-à-dire, la diagonale du carré de côté 1). Comme le nombre 154 n'est pas rationnel, ainsi qu'il l'a lui-même montré, la construction ne peut être que géométrique, c'est-à-dire approchée, car il confond construction géométrique et construction approchée.

Francon revient alors longuement sur les racines irrationnelles et essaie des moyens divers pour s'en approcher arithmétiquement et géométriquement, et il traite des problèmes apparentés, comme la circlature d'un carré (c'est-à-dire, en fait, la construction d'un rectangle équivalent au carré, puisque le passage du rectangle au cercle est aisé), et les excès réciproques de carrés et de rectangles concentriques et de même surface. Francon est un bon logicien, qui subdivise chaque question en ses diverses possibilités. C'est un bon calculateur, qui maîtrise les fractions romaines. Il est un médiocre géomètre, ignorant jusqu'à la notion de démonstration géométrique.

En fait, le contraste est frappant entre l'ardeur des études et leur faible valeur. Comme l'a écrit cruellement Paul Tannery, les géomètres liégeois du XI[e] siècle en étaient au stade où se trouvaient les Grecs avant Pythagore. Mais la cause en est dans la pauvreté — générale au haut moyen âge — en manuels scientifiques. Si l'on compare les références avouées de nos auteurs avec les catalogues anciens des bibliothèques de Lobbes (1049), de Stavelot (1105) et, plus tard, des écoles de Saint-Laurent de Liège et de Saint-Gérard de Brogne (XII[e] siècle) ou avec le fonds ancien des bibliothèques de Gembloux et de Saint-Jacques à Liège, constituées par Olbert, ce sont partout quelques mêmes ouvrages qui nourrissaient les études. En arithmétique, on utilisait l'excellente

Institution arithmétique de Boèce, mais en géométrie, il n'y avait rien. Si nos auteurs puisent leurs problèmes dans des écrits non mathématiques, c'est que la géométrie grecque était pour eux perdue. La *Géométrie* de Boèce, c'est-à-dire sa traduction d'Euclide, était réduite aux énoncés et n'était plus comprise. Les géométries apocryphes attribuées à Boèce et à Gerbert étaient, en réalité, des recueils de formules reprises aux agrimenseurs romains, recettes approximatives, bonnes pour mesurer des champs, mais dépourvues de démonstration et sans portée théorique. Ce sont les agrimenseurs qui livrent à nos écolâtres la formule $\pi = \frac{22}{7}$. Si l'on y ajoute quelques définitions éparses chez Isidore et chez Martianus Capella, on aura circonscrit l'outillage intellectuel des savants wallons. .

Astronomie, comput et magie au XI[e] siècle. Les mêmes traits dominants se trouvent dans l'autre branche du quadrivium, l'astronomie, cultivée au haut moyen âge sous la forme élémentaire du comput. Il s'agit de calculer la date des fêtes mobiles, particulièrement celle de Pâques, en adaptant le calendrier hébreu (lunaire) au calendrier julien (solaire). Les bibliothèques monastiques ou canoniales contenaient les grands classiques sur le sujet: les œuvres de Cassiodore, d'Isidore, de Bède le Vénérable, de Raban Maur, d'Hilpéric. A Liège, Englebert de Saint-Laurent et Francon écrivirent au XI[e] siècle des règles de comput. Au siècle suivant Renier les imita et Sigebert de Gembloux écrivit un comput à la façon de Bède.

Mais c'est de recherches beaucoup plus approfondies qu'il est question lorsque Radulf écrit à Ragimbold : 'Je vous aurais envoyé un astrolabe pour que vous l'examiniez, mais nous avons besoin du nôtre pour en construire une copie. Si vous souhaitez vous en informer, venez à la messe de Saint-Lambert. Car il ne suffit pas de voir un astrolabe sans plus'. Ce texte est une des premières mentions de l'astrolabe en Occident. On sait que ce 'bijou mathématique', qui permettait de mesurer les distances angulaires entre deux objets donnés, particulièrement la hauteur des corps célestes, fut mis au point par les Grecs à la fin de l'Antiquité mais pénétra en Europe Occidentale par l'intermédiaire des Arabes.

Les mêmes sources révèlent pourquoi l'essor du quadrivium ne s'est pas assorti d'un développement comparable dans les sciences naturelles et médicales, elles aussi de tradition chartraine. Il y a bien çà et là, dans les bibliothèques de Wallonie, un ouvrage latin de médecine, un lapidaire, un herbier ou un livre d'agriculture, mais, en général, on s'est contenté de glaner dans les encyclopédies comme celles d'Isidore, et dans les recueils de *mirabilia*, comme celui de Solin (que Thierry, abbé de Saint-Trond, mit en vers), des données qui sont le plus souvent suspectes et entachées

ASTROLABE GOTHIQUE. *L'astrolabe dont parlent les écolâtres a disparu, mais Liège possède un des plus anciens astrolabes d'Occident, construit vers 1200 dans le sud de la France. Le disque inférieur (tympan) porte la projection de la terre, réduite à ses grands cercles géographiques. La partie supérieure mobile (araignée) porte l'indication des principales étoiles et de l'écliptique. En faisant pivoter les deux disques l'un sur l'autre, on reproduit la position du ciel par rapport à la terre et on résout des problèmes d'astronomie de position. L'astrolabe possède une alidade et un cercle gradué permettant observation et mesure. Liège, Musée de la Vie Wallonne, collection Max Elskamp, n° 400. (Photo Musée de la Vie Wallonne, Liège).*

de magie. A titre d'exemple, épinglons — c'est le n° 140 de l'ancien catalogue de Lobbes — la *Physiognomonia Loxi*. Nul doute qu'il s'agisse là de la 'physionomie latine', compilée au IV^{e} siècle de notre ère. Or, la plus ancienne copie de cet ouvrage qui nous soit conservée est dans un manuscrit du XI^{e} siècle, le ms. 77 de la Bibliothèque de l'Université de Liège. Des vers servant d'envoi ont permis d'établir que ce manuscrit avait été offert au célèbre Marbode par un jeune poète nommé Gautier, avec qui Marbode correspondait. La *Physionomie*, qui permet de conjecturer le caractère d'une personne d'après son aspect extérieur, y est accompagnée de plusieurs autres traités sur les signes tirés du tonnerre, de la foudre, du vent et du soleil au temps de Noël, bref, toute une encyclopédie de signes qui illustre la connexion intime entre ce que nous appelons aujourd'hui la science et la magie.

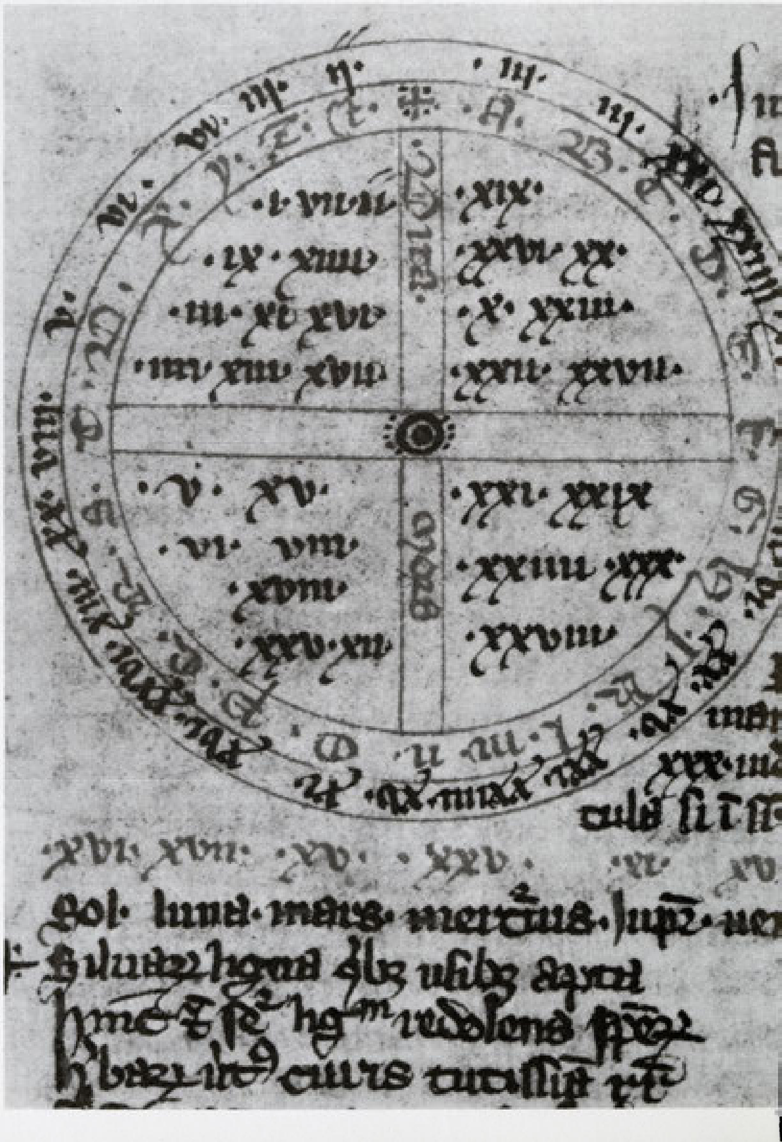
Le déclin du XII^{e} siècle. Au XII^{e} siècle, plusieurs raisons expliquent le déclin des écoles wallonnes. Elles ont subi le contrecoup de la Querelle des investitures. Elles ne se sont pas adaptées aux nouvelles formes de pensée, comme la dialectique. Situées géographiquement loin des centres de pénétration de la science arabe, elles ont été rapidement dépassées. Alors qu'Alger, Wibald et Rupert de Deutz brillent dans d'autres domaines, il n'y a, du côté des sciences, que de maigres traces des nouvelles tendances: mention d'un médecin juif qui, à Liège, en 1138, soigne l'abbé Rodolphe de Saint-Trond, acquisition de quelques manuscrits salernitains, création de léproseries (mais ceci appartient plus à l'histoire de la bienfaisance qu'à celle de la médecine). En vérité, la Wallonie continuait à produire des esprits de qualité, mais c'est loin de leur patrie, dans les 'universités' nouvellement créées, qu'ils sont allés prendre leurs grades académiques et leur savoir. Ils restaient attachés à leur terre natale par leur première éducation, par leurs amitiés et aussi par leurs bénéfices ecclésiastiques. C'est surtout Paris qui les attirait, avec son université où, au XIII^{e} siècle, le Flamand Henri Bate de Malines, et le Hesbignon Godefroid de Fontaines, chanoines de Saint-Lambert, enseignèrent la philosophie.

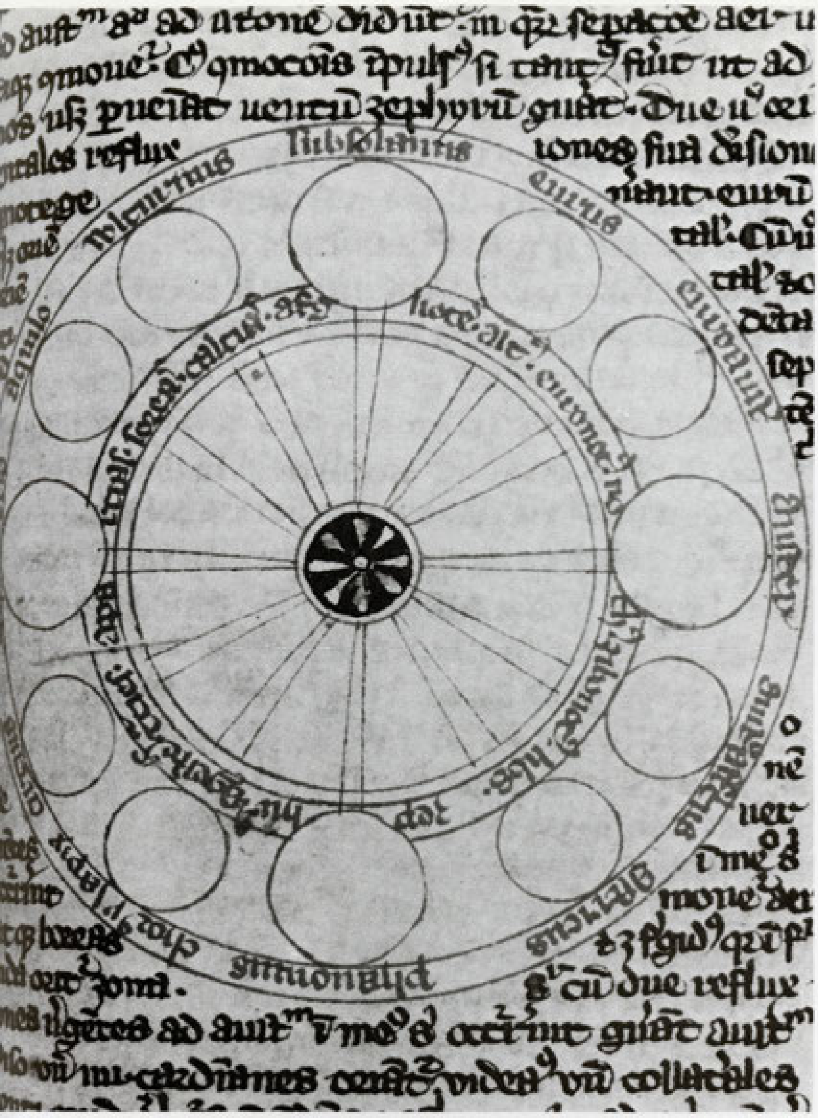
Un naturaliste du XIII^{e} siècle: Thomas de Cantimpré. Inversement, c'est parfois aussi un savant étranger qui est venu alors se fixer dans nos régions tel Jacques de Vitry (1181-1240), qui exerça dans le diocèse de Liège, autour de Marie d'Oignies, une bonne partie de son activité apostolique liée au renouveau du mysticisme. Ceci ne l'empêchait pas d'être le vulgarisateur de l'histoire naturelle orientale, souvent fantastique : il y consacra de longues pages de son *Historia Orientalis.* C'est lui qui fut à l'origine de la vocation religieuse, mais sans doute aussi scientifique, d'un grand naturaliste wallon, Thomas de Cantimpré. Surtout connu comme hagiographe et auteur d'un bizarre recueil d'anecdotes édifiantes intitulé *Bonum universale de proprietatibus apum*, Thomas occupe aussi, avec son traité *De natura rerum,* une place honorable dans le grand mouvement de mise en ordre du savoir, de constitution de sommes, qui marque le XIII^{e} siècle.

Thomas, né en Brabant aux environs de 1200, est Liégeois par les onze ans d'études qu'il fit aux écoles de Liège, jusqu'au jour où une prédication de Jacques de Vitry le détermina à embrasser la règle des chanoines réguliers de Saint-Augustin à Cantimpré près de Cambrai. En 1232, il entra chez des dominicains, étudia à Paris, suivit les cours d'Albert le Grand pendant plusieurs années avec saint Thomas d'Aquin, puis devint sous-prieur des dominicains de Louvain. Le *De natura rerum,* qu'il termina vers 1240, est le résultat de quinze ans de recherches dans les bibliothèques de toute l'Europe. Thomas ne cessa d'améliorer cette œuvre et y ajouta finalement un vingtième livre, traitant de cosmologie. Le but de Thomas était de répondre à un vœu de saint Augustin, qui souhaitait que l'on réunît en un livre toute la nature pour servir d'introduction à l'Écriture sainte. Thomas voulait, par cet inventaire de la création, élever l'âme vers Dieu, car les créatures les plus brutes témoignent de leur créateur et peuvent fournir des exemples pour la prédication de la foi.

Ce commentaire ordonné du monde naturel ne s'appuie pas sur l'observation, mais sur une collection de sources reproduites scrupuleusement. Le travail de Thomas se borne à compiler et à classer. Pas plus que ses contemporains, Thomas ne possède de sens critique qui lui permette de dépasser l'autorité de l'écrit, et surtout de l'écrit ancien. Un aperçu de l'ouvrage le révèle : il commence par l'anatomie humaine avec de remarquables chapitres d'embryologie et d'obstétrique, qui utilisent Galien et un traité apocryphe mis sous le nom de la reine Cléopâtre. Puis

SPHÈRE DE PYTHAGORE, DITE AUSSI DE DÉMOCRITE ET DE PÉTOSIRIS. *Elle met en lumière les connexions entre science et magie, puisqu'elle permet de supputer l'issue d'une maladie* (Mors-Vita) *par des calculs sur la date lunaire de son début et sur les lettres du nom du patient. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 77, f. 139 r. (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*





ROSE DES VENTS ILLUSTRANT LA MÉTÉOROLOGIE (LIVRE XVIII) DE THOMAS DE CANTIMPRÉ. *Thomas distingue, comme ses sources antiques, les quatre vents cardinaux (Septentrio, Subsolanus, Auster, Favonius) et les huit* venti collaterales, *dont il donne les noms latins et grecs. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 77, f. 134 r. (Photo Bibliothèque de l'Université, Liège).*

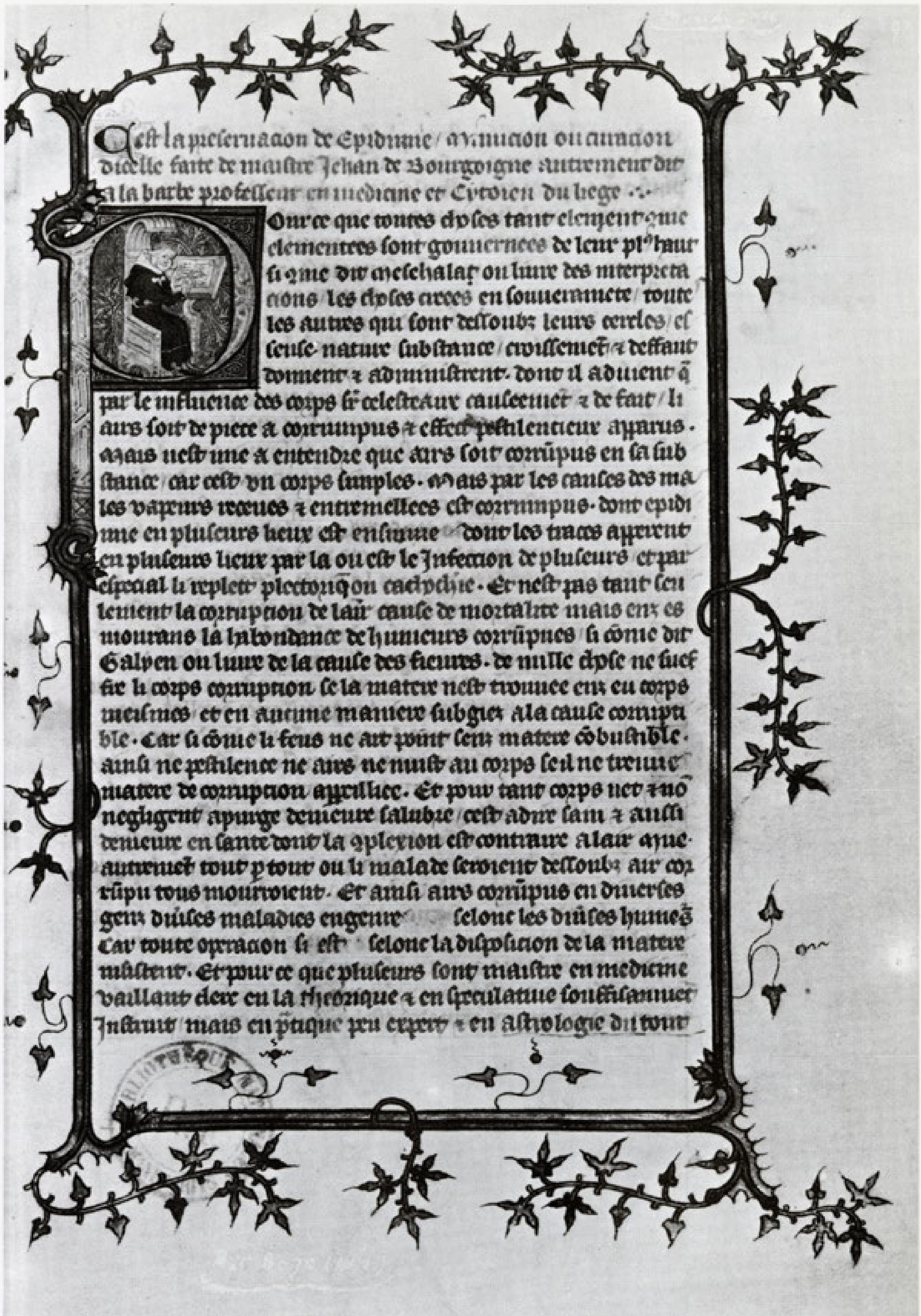
viennent l'étude de l'âme et une amusante tératologie. Le gros de l'ouvrage est consacré aux animaux, répartis en quadrupèdes, oiseaux, monstres marins, poissons, serpents et vers (parmi ceux-ci, la grenouille et la tortue). Thomas y témoigne d'une excessive crédulité et d'une grande soumission à ses sources, ce qui entraîne la description de beaucoup d'animaux fabuleux et de propriétés étranges, mais ceci n'a pas empêché son maître Albert le Grand de le piller, fautes comprises, dans son *Histoire des animaux*. La description du monde végétal et du monde minéral est conduite selon les mêmes principes. L'ordre alphabétique adopté dans l'exposé restreint encore la portée de son effort classificateur. Dans la description des pierres, ce qui intéresse Thomas, comme tous les lapidaires avant lui, ce sont les vertus des pierres qui donnent santé, richesse, heureuse grossesse ou facile avortement, quand ce n'est pas l'invisibilité. A propos de la pierre d'aimant, Thomas donne une des premières descriptions de la boussole. Il ajoute à sa minéralogie un traité des figures magiques qui, gravées sur les pierres, accroissent leur pouvoir. Il termine son ouvrage par la météorologie, la description des sept planètes du système géocentrique, et les quatre éléments traditionnels, substrat matériel du monde.

Un astronome du XIII[e] siècle: Gilles de Lessines. Un autre fils de saint Dominique, le Hennuyer Gilles de Lessines, a suivi un cursus parallèle, mais à un niveau scientifique nettement plus élevé. Lui aussi élève d'Albert, bachelier en théologie de Paris, il apparaît étroitement lié à saint Thomas, qu'il défend dans son *De unitate formae* de 1278. Mais à côté de cette œuvre philosophique, il s'occupa de physique céleste dans son traité *Des crépuscules*, où il étudie, dans la tradition de l'Arabe Alhazen, les phénomènes optiques et astronomiques liés aux crépuscules du soir et du matin. De juillet à octobre 1264, on vit dans le ciel une comète, que le vulgaire mit en rapport avec le décès du pape. Consulté, Gilles écrivit un petit ouvrage *Sur l'essence, le mouvement et la signification des comètes*. Après y avoir longuement discuté les opinions des Anciens et des Arabes, il adopte la théorie qu'Aristote expose dans ses *Météorologiques*, traité que venait de traduire du grec un autre dominicain, Guillaume de Moerbeke. Les comètes ne sont pas un phénomène astronomique, mais météorologique, provoqué par l'inflammation d'exhalaisons sorties du sol. Il admet que les comètes ont une influence sur l'esprit humain, spécialement sur sa partie animale, et il tente d'établir la signification des comètes selon leur forme et leur place dans le zodiaque.

Travaux de médecine au XIII^e siècle. C'est la médecine qui a particulièrement intéressé les Wallons du XIII^e siècle, à en juger par le nombre de *physici* et de *medici* cités dans les actes du temps. Comme ils n'ont rien écrit, il est impossible de préciser leur niveau scientifique, à de rares exceptions près. Un des plus notables est Jean de Saint-Amand, prévôt de Sainte-Waudru à Mons. Il étudia sans doute à Paris, mais exerça son art dans nos régions. Malheureusement, son œuvre n'a pas grande originalité: son commentaire à l'*Antidotarium Nicolai*, un des textes salernitains les plus célèbres, n'est guère qu'une compilation, et son *Revocativum memoriae* est une collection d'abrégés et de concordances d'Hippocrate et de Galien. Son œuvre atteste, en tout cas, une vive pénétration de la médecine gréco-arabe dans nos régions. On en trouve une autre trace dans la très riche collection de grands classiques médicaux qui se constitua à l'abbaye de Saint-Jacques à Liège à partir du XIII^e siècle, et où on retrouve les grands noms de l'école de Salerne, Gariopontus, Platearius, Isaac et Constantin l'Africain. Mais on n'y négligeait pas pour autant des textes d'origine plus humble, tel le médicinaire liégeois, copié dans la seconde moitié du XIII^e siècle par un scribe nommé Libert. C'est un recueil informe de recettes en langue vulgaire, non point traduites du latin, mais compilées du roman, d'après des sources inconnues. On y trouve des médicaments composés dans la tradition de Galien, des médicaments magiques (tels ceux que l'on tire du corps du vautour), des amulettes et des incantations. L'auteur y a intercalé une clef des songes, traduite de l'ouvrage latin *Somnia Danielis* et un lunaire, texte qui prévoit, pour chaque jour d'un mois lunaire-type, l'influence de la lune sur la destinée humaine.

L'influence de la Grande Peste de 1348 : Simon de Couvin et Jean à la Barbe. Les grandes tendances que l'on observe chez les savants wallons du XIII^e siècle n'ont fait que s'accentuer au siècle suivant: manque d'intérêt pour les spéculations mathématiques, goût très vif pour les sciences naturelles et médicales, éparpillement dans les universités d'Europe, fascination de Paris. Si Constantin Le Paige a pu trouver chez l'historien liégeois Jean de Hocsem (1278-1348) une certaine culture mathématique, elle ne dépasse pas une connaissance très moyenne de Boèce. En revanche, nombreux sont les clercs wallons qui se font recevoir à Paris licencié, maître ou docteur en médecine. Les études médicales connurent un regain d'activité lors de la grande peste de 1348, la 'mort noire' qui, partie de l'Inde, se répandit jusqu'en Europe occidentale et tua le quart de la population du monde civilisé. Dans la 'littérature d'urgence', que sont les quelque 281 ouvrages suscités par l'épidémie, deux intéressent nos régions. L'un est un long poème en hexamètres de Simon de Couvin, qui ne fut pas médecin, mais, selon son épitaphe, maître ès arts et licencié ès décrets, probablement de l'Université de Paris (bien qu'il semble aussi bien connaître Montpellier), et qui mourut chanoine de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège le 30 avril 1367. Le bizarre titre de l'œuvre, *De iudicio Solis in conviviis Saturni* 'Sur le jugement du soleil dans les banquets de Saturne', reflète exactement son esprit : Simon attribue à l'épidémie une cause astrologique, la conjonction des planètes Jupiter et Saturne dans le Verseau, qui se produisit en 1345. Il décrit les phénomènes atmosphériques qui accompagnèrent l'épidémie, les symptômes de la peste bubonique, l'effrayante mortalité, surtout dans le petit peuple, et les désordres moraux que l'épidémie entraînait. Le poème fut terminé à Paris en 1350. Simon n'y donne aucune thérapeutique, mais son récit est parcouru d'un souffle d'horreur qui évoque certaines tragédies de Sénèque.

Tout autre est le traité clair, bref et vigoureux (*De epidemia* ou *de pestilentia*) que consacra au fléau le médecin Jean de Bourgogne, dit à la Barbe, qui se qualifie lui-même de citoyen de Liège et professeur de médecine. Ce traité, composé à Liège, entre 1365 et 1370, fut très tôt traduit en français, en anglais et même en hébreu. L'auteur, qui avait déjà écrit sur



TRADUCTION FRANÇAISE DU TRAITÉ DE L'ÉPIDÉMIE DE 'MAISTRE JEHAN DE BOURGOIGNE AUTREMENT DIT À LA BARBE PROFESSEUR EN MEDECINE ET CYTOIEN DU LIEGE'. *Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises, ms. 4516, f. 97 r. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

l'épidémie deux grands traités qui ne nous sont pas parvenus, avait décidé, vu l'insuffisance des anciens en la matière, d'écrire un bref exposé à l'usage du grand public pour que chacun puisse se préserver et se guérir. Pour Jean comme pour Simon, la cause lointaine est astrologique : les restes de la conjonction de 1345 mêlent à l'air des vapeurs empoisonnées qui pénètrent par les pores de la peau et causent la maladie selon la complexion humorale du patient. Mêlées au sang, les vapeurs atteignent le foie, le cœur, le cerveau. La prophylaxie est simple : abondance de fumigations aromatiques pour chasser les vapeurs pestilentielles. Quant à la thérapeutique, elle repose presque exclusivement sur la saignée, qui fait sortir le sang empoisonné, mais Jean recommande aussi un onguent aromatique dont un apothicaire liégeois est seul à savoir la recette. A part cette suggestion publicitaire, le traité de Jean à la Barbe se recommande par sa clarté, sa parfaite connaissance des Grecs, surtout d'Hippocrate, (à qui il reprend la doctrine du miasme et les fumigations), et des Arabes, notamment d'Avicenne.

La mystérieuse personnalité de Jean de Mandeville : Voyages et Lapidaire. Mais Jean à la Barbe pose aussi un des plus irritants problèmes d'histoire littéraire. Selon une tradition liégeoise ancienne, dont Jean d'Outremeuse est le témoin le plus explicite, il mourut le 12 novembre 1372, et à son lit de mort avoua qu'il était en réalité Jean de Mandeville, chevalier, comte de Montfort en Angleterre, seigneur de l'île de Campdi et de Château Pérouse. Ayant tué un comte dans son pays, il s'engagea à parcourir les trois parties du monde. Il vint à Liège en 1343 et y exerça la médecine avec talent. Ainsi, le célèbre auteur des *Voyages d'Outre-mer,* rédigés en 1356, aurait vécu à Liège sous un nom d'emprunt et y aurait rédigé son œuvre. On devine que cette tradition n'est pas universellement admise par les érudits. Les *Voyages d'Outre-mer* ne jouent pas un grand rôle dans l'histoire des sciences naturelles, puisque les données sur les merveilles de la nature en Orient sont en grande partie

JEAN DE MANDEVILLE. *Arras, Bibliothèque Municipale. (Photo Giraudon, Paris).*

reprises à Vincent de Beauvais. Ce n'est du reste pas le but des *Voyages*, qui ressortissent plutôt au genre du roman d'aventures.

En revanche, un certain nombre de manuscrits et d'imprimés du XVI[e] siècle transmettent sous le nom de Mandeville un lapidaire écrit en français dont la tradition manuscrite est extrêmement compliquée, car Mandeville semble avoir écrit un lapidaire latin, qui fut ensuite l'objet de deux traductions, dont l'une en Wallonie. Quoi qu'il en soit, cette œuvre ressortit à une longue tradition minéralogique, remontant par Marbode à la basse Antiquité. Les vertus magiques des pierres l'emportent, et l'emporteront encore quelques siècles, sur la description minéralogique.

Pareille matière était bien faite pour intéresser l'esprit curieux et crédule du chroniqueur Jean d'Outremeuse, qui acheva vers 1390 un lapidaire intitulé *Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses*. (C'est du reste, une des premières occurrences de l'expression *Philosophie naturelle*.) Il consacra trente-deux ans à collectionner les pierres, à s'initier à leur taille, et à lire les cinquante-sept autorités qu'il cite dans son prologue. L'ouvrage lui-même, inédit à ce jour, se répartit en quatre livres, dont le premier traite de questions générales

liées à la genèse des minéraux et à leurs propriétés physiques, dans l'esprit du *De mineralibus* d'Albert le Grand; le second est un prolixe lapidaire alphabétique; le troisième répertorie les figures gravées, le plus souvent astrologiques, qui sont censées augmenter les vertus des gemmes. Le dernier livre intéresse l'histoire des techniques, puisque l'auteur y donne des recettes relatives à la taille des gemmes, à leur imitation en verre, à l'art du verrier, de l'émailleur et du peintre en vitraux. Jean nous apprend qu'il a lui-même pratiqué ces métiers. On ne peut que souhaiter la publication prochaine de ce texte important.

Un traité du XIV^e^ siècle sur la goutte. A Saint-Jacques de Liège, la tradition scientifique se maintint jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle. Le moine médecin Léonard Bellarmie, puisant dans la riche bibliothèque du monastère, composa plusieurs compilations médicales qui n'ont connu qu'une diffusion restreinte, puisque les seuls manuscrits conservés sont autographes : deux ouvrages de diététique *(De regimine conservandae sanitatis; de diversis cibariis conficiendis)* et un traité de la goutte *(De podagra)* qu'il dédie à son abbé Nicolas Dejardin, affligé de cette maladie. Il y expose, en conformité avec la tradition grecque, que la cause de la goutte est l'afflux d'humeurs dans le corps, et il l'attribue, non sans humour, à l'excès de nourriture, de boisson ou d'exercices amoureux. Les belles connaissances qu'il tirait des Grecs et des Salernitains ne l'empêchèrent pas de mourir de la peste en 1401, le jour de la fête des saints Cosme et Damien, patrons des chirurgiens.

Un centre de recherche au XV^e^ siècle: les Croisiers de Huy. Enfin, le XV^e^ siècle marqua un arrêt presque total de l'activité scientifique wallonne, à cause des convulsions terribles qui secouèrent alors le pays mosan. Un centre toutefois maintint un haut niveau de recherche : c'est le couvent des Croisiers à Huy. Un catalogue de la bibliothèque, dressé en 1425, révèle un intérêt peu commun pour les sciences physiques et mathématiques. On y trouve les principaux commentateurs aux traités physiques d'Aristote, l'œuvre d'Euclide, un album des astres, des ouvrages sur la sphère, l'astrolabe et le quadrant, les Tables Alphonsines et celles de l'astronome picard Jean de Linières († 1350-1355) avec les canons pour les interpréter. Ce dernier ouvrage est conservé dans le manuscrit 354 de l'Université de Liège. Un religieux inconnu y a ajouté des calculs personnels, notamment une détermination de la latitude de Liège (évaluée à 50° 6', alors qu'elle est de 50° 37' 56"), un essai de calendrier liégeois, et un calcul des éclipses de soleil et de lune pour les années 1424 à 1462, fondées sur les tables de Jean de Linières. L'intérêt des Croisiers de Huy pour l'astronomie se continua au XVI^e^ siècle, comme en témoignent plusieurs imprimés annotés. Mais l'époque était peu propice aux recherches désintéressées. La Renaissance du XVI^e^ siècle repartira de zéro.

Robert HALLEUX

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On se limite ici aux études les plus importantes. Le lecteur trouvera des informations complémentaires dans les ouvrages généraux de M. Cantor, L. Thorndike, G. Sarton, E. Wickersheimer, ainsi que dans le chapitre que J. Stiennon consacre aux écoles.

H. BOESE, *Zur Textüberlieferung von Thomas Cantimpratensis liber de natura rerum*, dans *Archivum fratrum praedicatorum*, 39 (1969), 53-68. N. BUBNOV, *Gerberti, postea Sylvestri II papae opera mathematica*, Berlin, 1899, réimpr., Hildesheim, 1963. M. DELBOUILLE, *Un*

mystérieux ami de Marbode. Le 'redoutable poète' Gautier dans *Le Moyen Âge*, 57 (1951), 205-240. E. ESPERANDIEU, *Signacula medicorum oculariorum*, Paris, 1904. G. GUTTMANN, *Die Pestschrift des Jean à la Barbe*, thèse de Giessen, Berlin, 1903. J. HAUST, *Médicinaire liégeois du XIII*e *siècle et médicinaire namurois du XV*e, Bruxelles, 1941. R. LEJEUNE, *Jean de Mandeville et les Liégeois* dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, t. II, Gembloux, 1964, 409-437. C. LE PAIGE, *Notice historique sur la détermination des coordonnées géographiques de Liège* dans *Mémoires de la Société Royale des Sciences de Liège*, 2e série, 15 (1888). E. LITTRÉ, *Opuscule relatif à la peste de 1348* dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2 (1840-41), 201-243. P. MICHAUD-QUANTIN, *Les petites encyclopédies du XIII*e *s.* dans *Cahiers d'Histoire Mondiale*, 9 (1966), 588-591. D.W. SINGER, *Some plague tractates (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*, London, 1916. A. J. E. M. SMEUR, *De verhandeling over de cirkelkwadratuur van Franco van Luik van omstreeks 1050* dans *Mededelingen van de koninklijke Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Wetenschappen*, 30 (1968), n° 11. P. TANNERY, *Une correspondance d'écolâtres du XI*e *siècle* dans *Mémoires scientifiques*, éd. J. L. HEIBERG, t. V, Toulouse-Paris, 1922, 229-303. THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum, editio princeps secundum codices manuscriptos*, Berlin-New York, 1973. L. THORNDIKE, *Aegidius of Lessines on Comets* dans *Studies George Sarton*, New York, 1946, 403-414. F. VERCAUTEREN, *Les médecins dans les principautés de la Belgique et du nord de la France, du VIII*e *au XIII*e *siècle* dans *Le Moyen Âge*, 57 (1951), 61-92.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE par Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON 9

INTRODUCTION

I - ASPECTS ARTISTIQUES ET CULTURELS DE LA PRÉHISTOIRE EN WALLONIE par Hélène DANTHINE 17

II - RETOUR AUX SOURCES DE NOTRE CIVILISATION ROMAINE 35

LES CELTES, LES ROMAINS ET LA CIVILISATION GALLO-ROMAINE par Guy DONNAY et Jacqueline CESSION-LOUPPE. 35
La Wallonie dans le monde celtique 35
La civilisation romaine 41
Épilogue 48
LA HESBAYE ET LE CONDROZ À L'ÉPOQUE ROMAINE À TRAVERS LES COLLECTIONS DU MUSÉE CURTIUS À LIÈGE par Joseph PHILIPPE et Michel VANDERHOEVEN 51
LE MUSÉE LUXEMBOURGEOIS D'ARLON par Louis LEFÈBVRE 59

PREMIÈRE PARTIE

LES LETTRES

I - *WALLON* ET *WALLONIE* par Albert HENRY 67

II - DES VIES DE SAINTS AU RAYONNEMENT DES ÉCOLES LIÉGEOISES. UNE CULTURE QUI DONNE ET QUI REÇOIT par Jacques STIENNON . . 77
Une littérature hagiographique 77
Sedulius et les Irlandais 80
Le rayonnement des écoles de Lobbes et de Liège 81
L'histoire 87
La géographie et la culture classique 90
Le droit 91
Une évolution 92
Conclusion 94

III - ROMANITÉ D'OÏL 99

LES ORIGINES: LA LANGUE – LES PLUS ANCIENS TEXTES par Maurice DELBOUILLE 99
LA LITTÉRATURE RELIGIEUSE ET MORALE par Maurice DELBOUILLE 109
LES LÉGENDES ÉPIQUES par Rita LEJEUNE 119
LA LITTÉRATURE COURTOISE par Pierre RUELLE 137
LES FABLIAUX par Pierre RUELLE 151
LE THÉÂTRE MÉDIÉVAL par Omer JODOGNE 157
Théâtre d'église 158
Théâtre comique 166
Représentations 168
Le théâtre à Namur aux XV^{e} et XVI^{e} siècles 168
Le théâtre à Mons aux XV^{e} et XVI^{e} siècles 170
Le théâtre à Dinant aux XV^{e} et XVI^{e} siècles 174
VIVRE ET SURVIVRE PAR L'HISTOIRE par Pierre JODOGNE 177
POÈTES ET 'SEMEURS DE PAROLES' À L'ÂGE DE LA RHÉTORIQUE par Pierre JODOGNE 191

TERRES WALLONNES, CREUSET D'ÉNERGIES INTELLECTUELLES AU MOYEN ÂGE par Rita LEJEUNE 197
Sigebert de Gembloux 198
Rupert de Liège ou de Deutz 200
Les régions mosanes et la diffusion en pays flamand puis en Allemagne de la littérature française médiévale 202
Participation des provinces wallonnes à la diffusion de modes littéraires à partir du XIII^{e} siècle 205

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS

I - L'ART MÉROVINGIEN par Jacques STIENNON 211

II - L'ART CAROLINGIEN par Jacques STIENNON 221

III - L'ART MOSAN 231

UN ÂGE D'OR par Jacques STIENNON 231
Une prise de conscience 236
Une évolution 241
LES INFLUENCES ANTIQUES ET BYZANTINES par Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE 251
RICHESSE ET SIGNIFICATION DE L'ICONOGRAPHIE MOSANE par Philippe VERDIER 259
L'ARCHITECTURE ROMANE par Simon BRIGODE 269
Première phase 269
Deuxième phase 277
LA SCULPTURE MOSANE DU XI^{e} AU MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE par Robert DIDIER 283
LA PEINTURE MURALE par Joseph PHILIPPE 301

IV - L'ART AU PAYS DE LIÈGE 305

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE par Simon BRIGODE 305
Aux origines du gothique en Wallonie 305
Milieu politique et économique 306
Traditions et influences 306
Matériaux 307
Monuments 307
Caractères généraux 314
LA SCULPTURE GOTHIQUE par Robert DIDIER 317
Le nouveau style gothique des années 1250-1300/20 319
Le maniérisme mosan des années 1320-1350/60 323
Recherche d'un nouveau réalisme 1350/60-1420/30 323
La sculpture du gothique tardif en pays mosan 1430-1530/50 325
LA PEINTURE MURALE par Joseph PHILIPPE 329
LA PEINTURE SUR PANNEAU par Joseph PHILIPPE 335
MINIATURE ET MOUVEMENT BÉGUINAL À LIÈGE AU XIII^{e} SIÈCLE par Jacques STIENNON 341
LA PÉRIODE LIÉGEOISE DE JEAN VAN EYCK par Jacques STIENNON . 347
DE LA MEUSE À L'ESCAUT. DINANDERIE MOSANE ET TOURNAISIENNE AVANT 1500 par Josy MULLER 355

V - L'ART À TOURNAI ET EN HAINAUT 363

L'ARCHITECTURE ROMANE DANS LE BASSIN DE L'ESCAUT ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE TOURNAISIENNE par Simon BRIGODE . 363
LA PEINTURE MURALE par Joseph PHILIPPE 375
LA SCULPTURE EN HAINAUT par Robert DIDIER 385
ROBERT CAMPIN ET ROGER DE LE PASTURE par Lucie NINANE . . . 405
LA TAPISSERIE par Geneviève SOUCHAL 429

VI - L'ART EN ROMAN PAYS DE BRABANT 441

LA SCULPTURE par Robert DIDIER 441

VII - L'APPORT DES CISTERCIENS DANS L'ARCHITECTURE EN WALLONIE par Simon BRIGODE 447

VIII - LA MINIATURE EN TERRE WALLONNE AU TEMPS DES DUCS DE BOURGOGNE par Léon GILISSEN 455

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

I - IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS LES RÉGIONS WALLONNES DU VIII^e^ SIÈCLE À CICONIA par Jean MAILLARD 465

II - IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS LES RÉGIONS WALLONNES AUX XIV^e^ ET XV^e^ SIÈCLES par Robert WANGERMÉE 477

QUATRIÈME PARTIE

LES SCIENCES

L'APPORT SCIENTIFIQUE JUSQU'À LA FIN DU XV^e^ SIÈCLE par Robert HALLEUX 489

IMPRIMÉ EN BELGIQUE
D-1977-0115-1